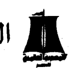
أدبيات

التفسير العلمي للأدب

نحو نظرية عربية جديدة

الدكتور نبيل راغب

أستاذ النقد الأدبي بأكاديمية الفنون



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

الطبعة الأولى ١٩٩٧

رقم الإيداع ٤٠٢٩ / ١٩٩٧
الترقيم الدولي ٨ - ٠٢٦٠ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

أدبيات

التفسير العلمي للأدب

نحو نظرية عربية جديدة

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة

و عضو مجمع اللغة العربية

الإهـداء

إلى كل المؤمنين بوحدة المعرفة الإنسانية أهدي

هذا التفسير .

المحتويات

الصفحة

مَنهج الدِّراسة

أصيب الأدبُ العربيُّ بآفة قاتلة قلَّ أن نجدَ لها نظيرًا في آداب عالمنا المعاصِر . هذه الآفة تقول إن الفرقَ بين الأدب والعلم مثلُ الفرق بين الأضداد التي لا يمكن أن تَتلاقى ، مما نتجَ عنه انفصالٌ كامل بين أهمِّ فرعين من فروع المعرفة الإنسانية ، وأتاح الفرصة لكلِّ مَن هَبَّ ودَبَّ لكي يُدلي بدلوه في نهر الأدب الذي لم يعد يَعرِف له منبعًا أو مصبًّا أو حدودًا .

وطالما أن الأدبَ فقد صِلته العضويةَ بالعلم ، فمن السَّهل على أي مدَّعٍ أن يكتب ما يسمِّيه بالقصة القصيرة أو الرِّواية أو المسرحية أو القصيدة ، ناسيًا بذلك أن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ وأن الأديب الذي لا يمتلك منهجًا علميًّا في كتاباته ، لا يمكن التفريقُ بينه وبين كاتب العرائض الذي يَقبع على باب المحكمة أو دار البريد .

وأذكر عندما كُنّا طلبةً بالمدارس الثانوية في منتصف الخمسينيات ، أن قُرِّر علينا كتابٌ في اللغة العربية بعنوان « النقد والبلاغة » ، وكانت الفكرة الأساسية التى ينهض عليها الكتابُ هي التفريقَ الحاد بين ما أسماه المؤلفون بالأسلوب العلميِّ والأسلوب الأدبيِّ . ففي نظرهم يتميز الأسلوب العلميُّ بالاقتصاد في التعبير والتحديد في المعنى ، أمّا الأسلوبُ الأدبيُّ فيعرف بالإطناب والخيال والمحسِّنات اللُّغوية والبديعية . ونسيَ مؤلفو الكتاب أن

الأسلوب هو علمٌ أولاً وأخيرًا ، فإن كان الكاتب العلميُّ في حاجة إلى الاقتصاد في التعبير ، فالكاتبُ الأدبيُّ في حاجة أشدَّ منه إلى ذلك . أمّا الأديبُ الذي يعتبر الأدب مجرَّدَ تعبيرٍ عن وجهة نظره الذاتية وأحاسيسه الشخصية ، فلن يخرجَ عن نطاق موضوعات الإنشاء التي يُطلَب من طلبة المدارس كتابتُها .

وهذا الانفصالُ بين العلم والأدب يدَّعي أن الأديب رجل لا يفقه شيئًا في العلم ، والعالِمَ رجلٌ لا يُحِب أن يضيع وقته الثمين في هواجس الأدب وشطحاته . وإذا كان العلم بطبيعته لا يسمح لأيِّ شخص بأن يُدليَ بآرائه الشخصية في نظرياته المتعدِّدة لأنها تتعامل مع الحقائق ، وأن هذه الآراءَ الشخصية مقبولةٌ فقط في حالة قيامها على أساس علميّ : نظري أو تطبيقي – فالأدب لا يكتسب مثل هذه المناعة ضد المدَّعين ، لأنه يتعامل مع النفس البشرية بكل متناقضاتها وصراعاتها المحيِّرة ، التي يستحيل وضعُ حدود فاصلة لتمييزها بشكل نهائيّ .

كان هذا بمثابة بابٍ مفتوح على مصراعَيْه لكي يدلفَ منه المدَّعون مرتدينَ أرديةَ الأدباء والمفكرين العظام . أمّا القارئ العاديّ فليس لديه الوقت أو الصبر لكي يميِّز بين الأصيل والمدَّعي ، ومن هنا كان اختلاط الحابِل بالنابِل في ميدان الأدب في العالم العربيِّ بصفة عامة .

وقد استغل مدَّعو الأدب في العالم العربيِّ الدَّعوى إلى انفصام العلم عن الأدب لكي يُخفوا بها جهلهم بقوانين الكون والأحياء والنفس البشرية ، وهي القوانينُ التي شكَّلت المضمون الرئيسيَّ للأدب على مر العصور ، ساعدهم في ذلك القرونُ الأربعة المظلمة التي مرَّ بها العالم العربيُّ تحت نِير

الإمبراطورية العثمانية ، والتي أحالت الأدب إلى مجرد زخارفَ لفظيةٍ جوفاء لا تحمل من المعاني الإنسانية بقدر ما تنوء بحمل القوالب اللغوية الصمّاء . لكن بسقوط الإمبراطورية العثمانية دخل العالم كله في مرحلة الحرب العالمية الأولى ، وهي المرحلة التي أصبح فيها الانفصالُ بين العلم والأدب شِبْهَ ظاهرةٍ عالمية . فعندما انتصرت الدول المتقدمة علميّا وتكنولوجيّا واستطاعت وضع نهايةٍ للحرب حين تمكّنت من السيطرة على دفة الأمور في العالم ، سادت الأذهان – منذ ذلك الوقت – الفكرةُ الخاطئة التي تُنادي بأن النصرة والغلبة للعلم والتكنولوجيا ، أمّا الأدب والفن فمجرد زخارفَ خارجيةٍ لحياة البشر ، يمكن الاستغناءُ عنها عندما تحين ساعة الحَسْم .

وإذا كان هذا الاعتقادُ قد حاول الانتشار في الدوائر الفكرية والثقافية في العالم ، في حين حاول المفكرون والمثقفون الأصلاءُ التصدّي له بأسلحة العلم والفن ، فإن هذا الاعتقادَ القاصِر قد تمكّن من حياة الإنسان العربيّ بحيث أصيب بانفصام بين عقله و وجدانه ، وخاصة أن المناخ الفكريّ والنفسيّ كان ممهّدًا من قبل لهذا الانفصال بين العلم والأدب في العالم العربي نتيجةً لقرون الاستعمار التركيّ التي عاش في ظلامها . وكانت النتيجة أن الإنسان العربيّ أصبح يفكر بأسلوب و يُحِس بأسلوب آخر قد يتناقض تمامًا مع أسلوب تفكيره ، لذلك نراه يؤمن في أعماق نفسه بأشياء راسخة لكن سلوكه الظاهريّ يؤكد عكس هذه الأشياء تمامًا ، أي أن الانفصال بين المظهر والجوهر ، أو بين الأقوال والأعمال ، كان تجسيدًا حيّا للانفصال بين العلم والأدب ، ذلك أن الإنسان الذي تتجزأ معرفتُه وفكره وثقافته ونظرته إلى الوجود ، لا بد أن تتجزأ مقومات شخصيته بالتالي ، وتفتقر حياته إلى

الاتساق والتناغم والنظرة الإنسانية الموضوعية الشاملة .

وهذه الدِّراسة محاوَلةٌ علمية أدبية للوصول إلى نظرية عربية ، تؤكِّد بالدليل العلميِّ والبرهان الأدبيِّ أن العَلاقة بين العلم والأدب ليست مجرد زمالة أو معاصرة ، لكنها علاقة زواج بمعنى الكلمة ، زواج يَنتج عنه أفكار ونظريات وأشكال ومضامين جديدة ، تتطور بالفكر الإنسانيِّ إلى مراتب أعلى . والدليل على اتِّساق جزئيات هذه النظرية وتَناغُم عناصرها ، أنها تنطبق على النظريات والقوانين الموجودة في العلوم الطبيعية والتجريبية والإنسانية على حدٍّ سواء ، كما تنطبق تمامًا على الأشكال والمضامين الأدبية في المستقبل . فالعقلُ الإنسانيّ ابتكر العلم كما ابتكر الأدب ، وهو عقل واحد في جوهره ، ولو أصيب بأيِّ انفصام ، فَقُلْ على العالم السلام .

إن وحدة هذه النظرية واتِّساقَها يَنبعان من وحدة العقل الإنسانيِّ . والدليلُ العمليُّ على هذا أننا إذا حاولنا تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً منهجيّا علميّا موضوعيّا - لوجدنا أن كل الأعمال الجيدة الناضجة منها تقوم على أساس من قوانينَ علميةٍ ، تتحكم في حركتها ونموِّها وتطوُّرِها الطبيعيِّ دون تدخل مفتعَل من المؤلف لتسيير دفة العمل الأدبيِّ كما يهوى . وبرغم انعزالية الكثير من العلماء عن ميدان الأدب ، فإننا نجد معظم الأدباء الْمُجيدين يَستخدم القوانين العلمية في خَلْقِه لأعماله الفنية سواء بوعي أو بلا وعي ، ذلك لأنها تُفيده في تنظيم فكره وتشكيل فنه . ومن السهل أن نتتبَّع في الأعمال الأدبية الجيدة ، القوانينَ العلمية من أمثال قوانين الجاذبية عند نيوتن ، والقوة والمقاومة ، ونظرية النِّسْبية عند أينشتاين ، والتفاعل الكيميائيّ ، والتطوُّر البيولوجي ، وغير ذلك من إنجازات الفيزياء والرياضيات والكيمياء

والبيولوجيا . حتى علوم الاقتصاد والجغرافيا والتاريخ استقى منها الأدب مضامينه .

وإذا كان الأدب قد استفاد من توظيف قوانين العلوم الطبيعية والتجريبية ، فإنه من باب أولى لا بد أن يتوغل في مجالات العلوم الإنسانية كعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم المنطق ، وعلم الجمال . وهذا ما حدث بالفعل ، لدرجة أن الحدود كانت تضيع أحيانًا – في نظر بعض النُّقاد – بين ما يَنتمي إلى مجال الخَلق الفنيّ والأدبيّ وبين ما يتصل بمفاهيم علم النفس والاجتماع والمنطق والأخلاق . لكن هذه الدِّراسةَ توضِّح أن وجود القاعدة المشتركة التي يقف عليها الأدب مع هذه العلوم لا يَعني ضياع الحدود والوظائف والأهداف المتميزة .

وإذا كانت هذه الدِّراسةُ قد برهنت على ضرورة المنهج العقلانيِّ بالنسبة لعملية الخلق الفنيِّ عند الأديب – وخاصة فيما يتصل بعنصر الصَّنعة – فإنه من الضروريِّ بصفة أكثر إلحاحًا أن يُصبح النقد الأدبيُّ علمًا قائمًا بذاته بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . ذلك أن النقد الانطباعي قد ولَّى زمانه ، ولم يعد الناقد حرًّا في التعبير عن إحساساته الشخصية تجاه العمل الأدبيِّ ، بل أصبح من غير المسموح له ألا يقول شيئًا إلا إذا كان مبرَّرًا ومؤيَّدًا بالبراهين الملموسة والأدلة المادية والشواهد النابعة من داخل العمل نفسه ،بدون أيِّ فرض للتفسيرات الخارجة عنه ، والتي قد يتبرَّع بها الناقد من عنديّاته . لذلك أصبح النقد الأدبيُّ تحليلاً للعمل حتى يصلَ المتذوِّق إلى عوامله الأولى المشكِّلة له ، ومن ثم يشارك الأديبَ في عملية الاستمتاع بمراحل التشكيل الفنيِّ ، وبهذا تنتقل إليه عدوى الفن الجميل لكي تُعيد تشكيل وجدانه ونظرته

إلى الحياة .

وإذا كان الوجدان الإنسانيُّ هو الْمَنْجمَ الذي يستخرج منه الأديب موادَّه الخام التي يشكِّلها في أعماله الأدبية ، فإن هذا الوجدان ليس شيئًا دخيلاً على مجال العلوم ، لدرجة أن هناك ما يمكن تسميتُه بالوجدان العلميِّ . صحيحٌ أن اصطلاح « الوجدان العلميّ » قد يبدو غريبًا لأول وهلة ، لكنه في الحقيقة أمرٌ واقع فعلاً ، وذلك بالرغم من أن العلماء كثيرًا ما يفخرون بأنهم يتسلَّحون بالموضوعية والأكاديمية والحيادية الباردة البعيدة عن كل عاطفة . لكن الفيلسوف الإنجليزيَّ المعاصِر روبين كولنجوود يؤكِّد أن صيحة أرشميدس « وَجَدْتُها » كانت العاطفة في قمتها وقد تجسَّدت في الانتصار العلميِّ الذي اكتشفه .

لذلك فإنه آن الأوانُ لكي يتخلَّصَ الأدب العربيُّ من الآفة التي أصابت بعض الأعمال المعاصرة - بصفة خاصة - والتي أنتجها أدباء عرب لم يهتموا كثيرًا بالعَلاقة العضوية والخفية بين العلم والأدب . فنحن لا نعيش في عصر العلم فحسب ، بل نعيش في عصر المعرفة الإنسانية الشاملة . إنه عصر يؤمن بأن المعرفة كل لا يتجزأ . لا فرقَ في هذا بين أديب وعالِم ، لأن الاثنين يهدفان إلى شيءٍ واحد : فَهْم أفْضَل واستيعاب أشْمَل لموقف الإنسان من حياته ومجتمعه والكَون الكبير الذي يحتويه . فإذا كان العلم يجسِّد منجَزاتِ العصر المادية ، فإن الأدب يُبلور ملامح العصر الروحية . ونحن لا نستطيع فصل الجسد عن الروح ، وإلا يسقط جثة هامدة لا حراكَ فيها .

لقد أصبح من الضروريِّ لكل أدباء العربية أن يتسلَّحوا بكل إمكانات المنهج العلميِّ ، وأن يستوعبوا كل أبعاد العَلاقة العضوية بين الأدب والعلم ،

كمحاولة للتخلُّص من المدَّعين الذين أقحموا أنفسهم على الميدان الأدبيِّ ، وأدلَوا بدَلْوِهم الزاخر بالادِّعاء والسَّفْسَطة والبلاغة الإنشائية التي عفا عليها الزمن . ولا بد أن نُنَوِّه في هذا الصدد بدور المفكرين والأدباء المعاصرين في العالم العربيِّ ، الذين كانوا سبّاقين إلى مواكَبة المحاولات العالمية لرَأب الصَّدع أو سدِّ الفجوة المصطَنعة بين العلم والأدب . لكن هذه المواكَبة لم تكن ذات آثار حاسِمة وفعّالة ، لأنها - في معظم الأحيان - لم تخرج عن نطاق المحاولات الفردية أو الجهود المتناثِرة المبعثَرة ، التي لم تتَّخذ بعد شكلَ الحركة الفكرية أو الثقافية أو الحضارية التي يمكن أن تخرج إلى حيِّز التنفيذ ، في مجالات التعليم العام أو التثقيف الذاتيِّ في العالم العربيِّ بصفة عامة . لذلك ما زالت حياتنا الثقافية تنقسم إلى قبيلتين - وإن لم تكونا متعاديتَيْن فَهُما على الأقل منفصلتان - هما قبيلةُ العلماء وقبيلة الأدباء . وقد حاولت في الفصل الأخير من هذه الدِّراسة « الفكر العربيّ بين العلم والأدب » بَلْورةَ محاولات المفكرين العرب المعاصِرين في إيجاد قاعدةٍ مشتركة ينطلق منها كل من العلم والأدب إلى آفاق العصر الذي نعيشه .

ولعل هذه الدِّراسة - التفسير العلميّ للأدب - تكون بمثابة دعوة لأدباء العالم العربيِّ وعلمائه وفنانيه ومفكريه ، لكي يَطرحوا على بساط البحث هذه النظريةَ التي تُلقي الأضواء الموضوعية على العَلاقة العُضوية بين الأدب والعلم ، بحيث نُعالج الانفصال الذي طرأ بينهما نتيجةً للظروف والضغوط والمعوِّقات الحضارية والتاريخية ، التي أجبرتها على عدم اللحاق برَكْب الحضارة الإنسانية المعاصِرة ، التي تؤمن بأن العلم والأدب وجهان لعملة واحدة ، هي المعرفةُ الإنسانية التي لا تتجزأ بطبيعتها . ليس هذا فحسب ، بل

يتحتَّم علينا أن نُضيف إلى حضارة العصر كلَّ الثمار اليانِعة في حضارتنا وتراثنا ، وكل ما يؤكِّد للشعوب الأخرى أن لنا شخصيتَنا المتميِّزة ومنهجنا الإبداعيَّ وثقافتنا القائمة على الأخذ والعطاء . وخاصة أن الحضارة العربية في أوج ازدهارها لم تُفرِّق بين فروع المعرفة الإنسانية ، بل كانت تُكِنُّ أسمى آياتِ التقدير والإعجاب للحضارة الإغريقية ، التي أكَّدت على أوسع نطاق عملي ونظري عدم إيمانها بمثل هذه التفرقة المصطنَعة ، وذلك أن كلَّ روافد الحضارة الإنسانية تنبع من نفس الْمَنْبَع وتصُب في نفس المصب .

د. نبيل راغب

الفصل الأول
عِلم النَّقد الأدبيّ

ظل النقد الأدبيُّ حتى أواخر القرن التاسعَ عشرَ مجرد انطباعاتٍ شخصية للناقد ، يَنثرها ذات اليمين وذات اليسار دون أن يُحاسِبه أحد عن السبب الذي دفعه إلى التحمُّس لعمل أدبيٍّ بالذات ، في حين آثر مهاجمةَ عمل آخر بل ورفضه تمامًا . لذلك لم تكن هناك معاييرُ أو مقاييسُ أو تقاليدُ نقديةٌ يمكن الرجوعُ إليها في حالة شطط النُّقاد وانحيازهم غير الموضوعيِّ إلى عمل دون الآخر . كان النقد مرتهنًا بالمزاج الشخصيِّ للنُّقاد وبعلاقاتهم الخاصة ، لدرجة أن الأديب الفرنسيَّ أناتول فرانس عرَّف النقد في ذلك الوقت بأنه مجرد مغامرةٍ مثيرة يقوم بها النُّقاد بين مختلِف الأعمال الأدبية ، ولهم أن يقولوا ما شاء لهم فيها ، لأن حساسيتهم الذاتية تكفي للحُكم عليها .

لكن الإسرافَ في الاهتمام بالانطباع الشخصيِّ على أساس أنه المنطلَقُ الوحيد الذي ينهض عليه النقد الأدبيُّ ، أدى إلى مزالقَ عديدةٍ ، لأن الانطباع ليس مِلكًا للنُّقاد وحدهم . فكل إنسان يتأثر بالموجودات حوله ويستطيع أيضًا التعبير عنها ، ومعنى هذا أن في إمكان كل إنسان أن يُصبح ناقدًا ، لأن النُّقاد الانطباعيِّين جروا وراء التسجيل الحَرفيِّ للانطباع ، ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تُحتِّمان وجود الشكل الفنيِّ ، فالانطباع عبارة عن

مجرد عنصر أوليّ أو مادة خام لا بد أن تخضع بعد ذلك للمعايير التحليلية للنقد الموضوعيّ .

كانت نتيجة هذا النقد الانطباعيّ أن تحوّل العمل الأدبيُّ – في نظر الناقد – إلى مجرد مرآة لحياة الأديب الداخلية ، وبمجرد الإحاطة بكل شيء عن شخصية الأديب – فإن العمل الفنيّ يفقد قيمته ودلالته : أي أن النُّقاد الانطباعيِّين ينظرون إلى العمل الأدبيِّ على أنه مجرد ترجمةٍ ذاتية أو سيرة شخصية للأديب ، وبهذا لا يوجَد فارقٌ بين الرواية مثلاً وبين تاريخ حياة أيِّ أديب من جهة الشكل الفنيِّ . وبالطبع فقد أدّى هذا إلى فوضى في المعايير النقدية والفنية ، بحيث أصبح النقدُ الأدبيُّ والتذوُّق الفنيُّ مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والأحاسيس الذاتية التي يُثيرها العمل الأدبيُّ في الناقد ، ومن ثم اختلط الحابِل بالنابِل ، وضاعت الحدود العملية بحيث أصبح النقدُ حرفةَ كل من هَبَّ ودَبَّ ، لأنه يستطيع أن يقول عن أيِّ عمل أدبيّ إنه يُحِبه لأنه يُريح أعصابه مثلاً ، أو لا يُحِبه لأنه يُثير إزعاجه أو اشمئزازه ، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن يقول « لماذا » يُحِبه أو يكرهه ، في حين ينهض النقد الموضوعيُّ على السببية الكامنة وراء الانفعالات التي يُثيرها العمل الأدبيّ . وبدون تحليل هذه السببية عن طريق الشكل الفنيِّ المميز – فإن النقد لا يمكن أن يُصبِح عِلمًا قائمًا بذاته له معاييره المقنَّنةُ ومقاييسه الجمالية .

حاول بعض الأدباء والنُّقاد الانطباعيِّين من أمثال أناتول فرانس وسانت بيف وجيل ليمتر إرساء تقاليدَ للمدرسةِ الانطباعية في الأدب . نقول حاولوا لأنهم لم يستطيعوا ، ذلك لأنه من المستحيل إرساءُ تقاليدَ عامةٍ على انفعالات

شخصية وانطباعات طارئة لم تُتح لها الفرصةُ بعد لكي تأخذ الشكل المميز لكل الأعمال المتعارَف عليها . ويعلِّق الناقد ج . سبنجارن في كتابه « النقد الجديد » الذي صدر في عام ١٩١٢ على الأسلوب الانطباعيِّ في النقد لكلٍّ من أناتول فرانس وجيل ليمتر بقوله : إن وظيفة النقد الاجتماعيِّ لا تخرج عن التسجيل الحَرفيِّ للانفعالات التي يُثيرها العمل الأدبيّ في نفس الناقد . فمثلاً إذا قرأ الناقد قصيدةً شعرية مثل « بروميثياس طليقًا » للشاعر الإنجليزيِّ شيللي ، فإنه يعلِّق عليها بالآتي :

« لقد كانت قراءتي لها متعةً زاخِرة بالبهجة والإثارة لا تُعادِلها أيةُ متعة أخرى . وحُكمي على هذه القصيدة هو مجرد إحساس بهذه المتعة ، وليس أن أفلسِف الأمور وأن أعقِّدها بإصدار تفسيرات أخرى تُفسِد بهجتي هذه . فكل ما أستطيع التعبيرَ عنه هو هذه البهجة التي قد تختلف تمام الاختلافِ من شخص إلى آخر . وكل شخص له الحقُّ نفسه في التعبير عن نفسه . » وعلى هذا فكل أدوات الناقد تتركَّز في الحساسية المرهَفة تجاه الانطباعات التي يُمارِسها عليه العمل الأدبيُّ ثم قيامه بالتعبير عنها . وهذا التعبير ربما أدى إلى خَلْق عمل أدبيٍّ آخرعن طريق الناقد نفسه بحيث يحل محل العمل الأصليِّ ، وهذا ما يُطلِق عليه الانطباعيون اصطلاح « فن النقد » .

لكن سبنجارن يُهاجِم هذه الفوضى النقديةَ بقوله : إن اهتمامنا ليس منصبًا على انطباعات الناقد ، لأن كلَّ ما يُهمنا هو العمل الأدبيُّ نفسه بصرف النظر عن الاعتبارات الشخصية لكلٍّ من الأديب المبتكِر والناقد المتذوِّق . فالناقد عندما يعبِّر عن حالته النفسية الراهِنة في مواجهة العمل فإنه لا يَزيد من استمتاعنا به ، لأنه يعبِّر عن حالة خاصة جدًّا تُهِمه هو وحده ولا تُهِم أيَّ

شخص سواه . صحيح أن التجاوُب مع العمل الأدبيِّ مُهِمٌّ للغاية لكنه ليس مُهِمًا في حد ذاته ، ذلك لأن النقد الموضوعيَّ كعلم قائم بذاته وله معاييره ومناهجُه الخاصة به ، يتبع أربعَ خطوات تدريجية ، الأولى : التجاوب اللحظيّ ، والثانية : الفهم العميق ، والثالثة : التحليل الشامِل ، والرابعة والأخيرة تكمُن في التقييم الأخير أو الحكم الموضوعيِّ القائم على حيثيات صادرة عن مكونات العمل الأدبيِّ نفسه .

من هذا المنطلَق بدأت مدرسة النقد الجديدة أو المدرسة الكلاسيكية الحديثة في تصحيح مفاهيم النقد الأدبيِّ وإرساء تقاليده ومناهجه ، بحيث يغدو علمًا قائمًا بذاته لا يخوض فيه إلا كلُّ عليم بأسراره ومقاييسه . ورفضت هذه المدرسةُ القوالبَ الجامِدة المتعسِّفة التي فرضتها كلاسيكية القرن الثامنَ عشرَ على كل الأعمال الأدبية التي تناولتها بالنقد ، كما رفضت أيضًا رومانسية القرن التاسعَ عشرَ بكل انطباعيتها التلقائية وشطحاتها العَفْوية .

بدأت هذه المدرسة الجديدة في النقد في الظهور في أواخر القرن التاسعَ عشرَ ، وبلغت قِمتَها في أعقاب الحرب العالمية الأولى على يد كلٍّ من إيزرا باوند ، وت. س. إليوت ، وت. ل. هيوم ، وجون كرو رانسم ، وكليانث بروكسي ، وألن تيت ، وإ. أ. ريتشاردز وغيرهم من النقاد المعاصرين ، الذين قالوا بأن التقاليد الأدبية مفيدةٌ عندما تكون في خدمة التشكيل الفنيِّ للعمل الأدبيِّ . فالتقاليد ليست مجرد قوالبَ صماءَ تُفرَض قسرًا على العمل الفنيِّ ، لأن العكس هو الذي يحدث . فالعمل الفنيُّ الناضِج شكلاً وموضوعًا هو الذي يفرض نفسه على التقاليد ، بل يُصبح جزءًا منها لأنه يوسِّع من رقعتها ومن ثم تتسع الخلفية الأدبية . وهذا الاتساعُ هو ما نسميه

بالتطوُّر الأدبيِّ .

إن التطوُّر لا يعني أن الآداب الحديثة أفضل من الآداب السابقة عليها ، لكنه يعني الإضافة إلى التقاليد الأدبية بحيث تتحوَّل إلى نسيج حيٍّ متجدِّد . إن علم النقد الأدبي يؤكِّد أن الموهبة الفردية ليست مجرد شطحات ، كما يقول الانطباعيّون أو الرومانسيّون ، لأنها ذاتُ عَلاقة وثيقة وعضوية وجدلية مع التقاليد الأدبية . وكلما كانت الموهبة أصيلةً فإنها قادرة على الإضافة والتجديد وليس التقليد والتَّكْرار . ويقصد النُّقاد المحدثون بالموهبة الأصيلة الاستيعابَ الشامِل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة في الخلفية الفكرية للأديب ، وتُمِدُّه بضوئها وتنير له معالم الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته العَفْوية وانطلاقاته التلقائية ، لذلك يؤمن علم النقد التحليلي الموضوعي بأن الأدب تنظيمٌ للنزعات الفردية ، بحيث تتحوَّل إلى شكل جمالي متعارَفٍ عليه ويستمتع به أكبر قَدْر من الناس . وليس الفن مجرد تقاليد لقوالبَ قديمةٍ أو مجرد تسجيل للشطحات الخيالية للأفراد .

تمثَّل المنهج العلميُّ للنقد الحديث في النظر إلى العمل الأدبي من نواحٍ ثلاث : العمل الأدبي في حدِّ ذاته كخَلْق فني وليس مجرد التعبير عن شيء خارج عنه ، والعمل الأدبي في عَلاقته بالأدب ، والعمل الأدبي في عَلاقته بالقارئ . في ضوء هذه النواحي الثلاث يتعرَّض النقد الحديث بالتحليل المنهجيِّ للأعمال الأدبية . ويؤكِّد ت. س. إليوت أن الأدب فن لا شخصيّ بمعنى أنه ليس تعبيرًا عن المشاعر الشخصية للأدب ، مثله في ذلك مثل العالم الذي يفصل تمامًا بين مشاعره الذاتية وتجربته المعملية . لذلك يرى إليوت أن عقل الأديب عبارةٌ عن عامل مساعد – مثلما نجد في الكيمياء – تمرُّ به العناصر

المختلفة والمتناقضة للعمل الفنيّ ، بحيث تتحوّل في نهاية الأمر إلى كلٍّ عضويّ وجسم حيّ : أي أنه يجب أن يحدث انفصال كامل في داخل الفنان بين الإنسان الذي يعاني وبين المبدع الذي يَخلُق حتى يُصبح العمل الأدبي خلقًا فنيًا في حد ذاته ولا يعبّر عن أي شيء آخر خارج عنه ، أو كما يقول الناقد المعاصر سيسيل دي لويس إن الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد ، أو كما يقول إليوت لخلق مُعادِل موضوعي للإحساس وليس للتعبير المباشر عن هذا الإحساس .

ومما يؤكّد استفادة النقد الجديد بالمناهج العلمية المختلفة - أنه يَعتبر عملية الخلق الأدبي عمليةً كيميائية من الطراز الأول ، لأنها تحوّل المادة الأصلية إلى مركّب جديد كل الجدة ، ينطبق هذا بالذات على عَلاقة الأديب بعمله الفني ، فالإبداع الفني عنده ليس تعبيرًا عن شخصيته ، لأنه تحويل لعدد ضخم للغاية من المشاعر والانفعالات التي مرَّ بها الفنان في حياته الشخصية إلى مركّب جديد يختلف تمامًا عن هذه المشاعر والانفعالات كما خبرها الفنان .

أمّا بالنسبة لعَلاقة العمل الأدبي بالقارئ فإن المنهج العلمي في النقد يحتّم خَلْقَ الجسم الموضوعي المحدَّد الذي يُعادِل الإحساس ولا ينقله كما هو ، وذلك لأن الإحساس الذي يُثيره الفن يختلف تمامًا عن الإحساس الذي تُثيره الحياة : أي أنه إذا لم تتم ترجمتُه إلى مُعادِل موضوعي فإنه ينتقل إلى القارئ كما هو في الحياة ، وبذلك يفقد العمل الأدبي قيمته وجَدْواه لأنه لم يعمل على إعادة تشكيل نظرته إلى الحياة .

يقول الناقد والشاعر المعاصر جون كرو رانسم : إن التجربة الشعرية الناضِجة تجسِّد النظام المتكامل للحياة الإنسانية كلها . ولا يمكن لبعض

الأبيات المنظومة أن تحتوي مثل هذا النظام الكَوْني ، بل إن قيمة القصيدة تنهض على موقفها بالنسبة لهذا النظام ومدى الإضافة التي أنجزتها تجاهه . فالشاعر هو الإنسان الذي تمكّن من الوصول إلى حياة منظّمة تناغمت فيها المطالب المتباينة للدوافع المختلفة ، والذي يجلب له نشاطُه الحر الطليق أكبر مقدار من اللذة المتجدِّدة ، ويتطلّب منه الحدَّ الأدنى من الكبت والتضحية .

لهذا كانت التجربة الشِّعرية من التجارب الفنية التي تُعَدُّ أصدق مثال للحالات الذهنية التي يبلغ فيها التناغم والانسجام والتوافق مع الذات والعالم حدًّا كبيرًا ، ففي هذه الحالات تنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر الرائع ، ويتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فينا . من هنا كان الشِّعر من أهم الوسائل التي ينتقل عن طريقها هذا التأثير ، والتي يتحتَّم على النقد الموضوعي أن يحلِّلها لكي يتمكَّن المتذوِّقون من الاستمتاع بها أكثر فأكثر .

وإذا كانت العلوم الحديثة تسعى جاهدة لكي تُصحِّح نظرة الإنسان إلى الكون – فإن النقد الحديث يؤكِّد أن الأدب الإنساني العظيم يقوم بالمحاولة نفسها . فالأديب العظيم هو من يُبلور وحدة الكون ومعنى وجوده بحيث يجعل الأشياء التي قد نعتقد أنها تافهة وغير مؤثِّرة في حياتنا ، تبدو عظيمة وذات أبعاد وأعماق متعدِّدة . أمّا الأديب الذي يَلهث وراء ما يَظن أنها أفكار وفلسفات عظيمة – فلن يكون عظيمًا إلا بمقدارعظمة فنه هو فقط . والأديب الرائد هو الذي لا يرتدي ثياب الشُّعراء الذين سبقوه ، فهي كفيلة بأن تُحيل أدبه إلى قوالبَ صماءَ لا حياة فيها ، إذ يجب عليه أن يضع نُصْبَ عينيه أن يرى الكون في ضوء جديد ، وأن يبحث في الوقت نفسه عن الشكل الفني

الجميل الذي يكشف عن جماله تحت هذا الضوء .

يتبنَّى نفس النظرة العلمية في النقد الشاعرُ والناقد ألن تيت ، الذي يؤمن بأن هناك صلةً عضوية متبادَلة بين الحياة والفن ، تُحاكي نفس الصلة بين الحياة والعلم . وهو يرى أن الحياة تُحاكي الفن ، فإذا كان الشِّعر مثلاً يَزيد من وعينا بالحياة مهما تبدُ معقَّدة في حركتها ومعناها ، فإنه بذلك يكون ذا تأثير في أيِّ نشاط إنساني ومنه العملُ السياسي . ويقول تيت إن الاعتراف بهذه الحقيقة ليس من شأن عصرنا لأنها قديمة جدًّا ، وما زدناه فيها يُعتبر انحرافًا عن معناها العام .

ويعترف تيت بأن المسئولية السياسية للشاعر تُضايقه وهو يبحثها في مقاله بعنوان « الشاعر مسئول أمام من ؟ » ذلك لأنها تُثيره أكثر مما تُضجره . فهو يرى أن على الشاعر مسئوليةً عظيمة خاصة به : إنها المسئوليةُ بأن يكون شاعرًا بمعنى الكلمة ، أن يَنْظِم القصائد ، لا أن يعيش على الضجيج الذي يُثيره شِعره ، تمامًا مثل العالم الذي يُغلِق على نفسه أبواب معمله بعيدًا عن الضوضاء حتى يَخرجَ إلى العالم بعد ذلك بتجربة علمية جديدة ؛ فلا يوجد شيء يمكن أن يزكِّيَهُ أمام الناس سوى عمله .

ينطبق المعيار العلمي نفسه على الشاعر ، لذلك فالشِّعر يتناقض تمامًا مع الخطابة . ويحمل تيت في نفسه شكًّا عميقًا ، وظنًّا سيئًا بهؤلاء الشعراء الخطباء . فمهما يكن هناك من أشياء أخرى مرغوبة قد يؤمنون بها – إلا أنهم لا يؤمنون بالشِّعر ، إنهم يعتقدون أن الشعراء يجب أن يكتبوا مقالات أو ربما سيرهم الذاتية ، ويشجِّعوا الجمهور بإلهاب حماسه ، ويؤازروا هذا الجانب أو ذاك حَسنًا كان أم سيئًا . لكن تيت يؤكِّد أن هذا النشاط لا يَمُتُّ إلى مجال

الشِّعر بصلة . فالشِّعر يعيد صياغة الحياة ككل ، ولا يرتبط بأحد عناصرها على حِدة ، حتى لو كان هذا العنصر مؤثرًا إلى حدٍّ كبير ، مثل العنصر السياسي .

ويَعتقد تيت أن الأدب الإنساني الناضج يعتمد على درجة التعادل بين المخصَّص والمجرَّد . فالأديب الناجح هو الذي يستطيع أن يجعل المخصَّص – أي الجسم المحدَّد الذي يخلقه – مساويًا للمجرَّد – أي الإحساس الذي يهدف إلى إثارته . لذلك يحدِّد في مقالته « وظيفة النقد في الوقت الحاضر » الدور الموضوعي التحليلي الذي يجب على الناقد أن يقوم به حتى يساعدَ القارئ على الوصول إلى أفضل استيعاب وتذوُّق العمل الأدبي . فهو يرى أن التفسير التاريخي والسَّيكولوجي والبيولوجي للأدب قد انحرف به إلى نطاق الدراسات التاريخية والسَّيكولوجية والبيولوجية ، بدلاً من أن تساعد هذه الدراسات في إلقاء أضواءٍ جديدة على الأدب في حد ذاته .

إن وظيفة الناقد هي بلوغ تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التي تُمِدنا بها أشكال الفن العظيمة . وهذه المعرفة لا تعني التوثيق أو المعلومات التاريخية والسياسية والأكاديمية بصفة عامة ، وذلك على النقيض من إيمان الدارسين الأكاديميين الذين ظنوا أن الأدب عبارة عن مجرد تاريخ يجب أن يدرس مثل أيِّ فرع آخر من فروع المعرفة .

يُهاجِم تيت الاتجاه السَّيكولوجي الذي نادى به إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » فيقول إن ريتشاردز قد اكتشف أن صورة العالم التي وصلت إلينا عن شِعر كل العصور السابقة لعصر العلم كانت زائفة من الناحية العلمية . فالأشياء والإشارات والعمليات التي يكتب عنها الشعراء ،

حتى المحدثون منهم ، لا يمكن التحقُّق من صحتها بأيٍّ مقياس من مقاييس العلم المعروفة لدينا ، ذلك لأن ريتشاردز يؤمن بأن الشعراء متخلفون في العلوم ، وبأن كلمات القصيدة ليست سوى إشارات يتحتّم عليها أن تشير إلى شيء ما ، وهذا ما تفعله كلمات أحسن القصائد طبقًا لاعتقاد تيت ، فالقصيدة تحدد شيئًا مجسّدًا ولا تشير إليه مجرد إشارة .

لكن ريتشاردز ينتهي إلى أن الشّعر ينبغي أن يُعيد تنظيم أذهاننا ، لأنه على الرغم من أن العلم شيء حقيقي ملموس فإنه قد أخفق فى أن يجلب لنا هذا النظام الذهني . وعلى الرغم من أن الشّعر نشاط وهميٌّ زائف فإنه استطاع أن يرتّب أذهاننا ويمنحها الراحة والانطلاق . وينتهي تيت إلى أن نظرة ريتشاردز للأدب كانت قاصرةً لأن الأدب هو المعرفة الكاملة بالخبرة الإنسانية . وبالمعرفة يعني تيت ذلك الفهم الفريد والمتنوّع للعالم ، ولا يقدر على ذلك سوى الإنسان الذي يخترق بفكره الثاقب المظاهرَ المتغيِّرة وصولاً إلى القوانين التي تتحكَّم في حركة الكون الذي يعيش فيه .

أمّا الأديب والناقد المعاصر روبرت بن وارين فيحدِّد مفهومه للنقد الحديث بقوله إن الناقد لا بد أن يُمارِس قدرته العقلية وتفكيره العلمي ، وإدراكه للتنسيق الجمالي ، ولَمّاحيته في إلقاء الأضواء الموضوعية على محاسن ومساوئ العمل المطروح للتحليل . فكل هذه العناصر تلتقي فيما يسمِّيه بالبصيرة النافذة التي تخترق الشكل والمضمون في جولة واحدة وصولاً إلى الهدف الفكري والفني للأديب ، فهي القدرة على الرؤية من زوايا متعدِّدة مختلفة في آنٍ واحد ، وبها يستطيع الناقد أن يُلِمَّ بطبيعة العمل الأدبي ومعناه ، وكيف خرج إلى حيِّز الوجود ، وعلاقته بالعالم الذي صدر عنه منذ

كان مجرد فكرة أو إحساس ، والحيِّز الذي يشغله الآن بعد أن تكامل وأصبح نابضًا بالحياة . وهي حياة تجمع بين الوجود الذاتي لجسمه المحدَّد ، وبين الوجود الكوني مكثفًا في شكله الفني .

وعلى الرغم من كل هذه الأسلحة التي يتحتَّم على الناقد أن يستخدمها – فإن وارين يرى أن العمل الفني الناضج الحيَّ لا يمكن أن يخضع تمامًا لأي منهج نقدي بالذات ، لأن هذا المنهج مهما يكن عميقًا وشاملاً فإنه لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو قالب ، في حين أن الحياة التي يَضِج بها العمل الفني لا يمكن أن تخضع كليةً لمثل هذا المعيار أو القالب . وفي هذا يتفق وارين مع رولاند بارنيز في كتابه « النقد والحقيقة » عندما يقول إنه مهما يذهب النقد في تحليل العمل الفني أو حتى تفسيره ، فإنه يحتفظ دائمًا بسرٍّ كامن مستقر في أعماقه ، ولا يَعني الإصرارُ على كشف هذا السرِّ سوى تجريد العمل الفنِّيِّ من إمكانات إضافية جديدة ، وأحيانًا يَعني قتل الروح النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممدَّدة على مشرحة النقد .

تتضح هذه الفكرة بصورة محدَّدة في مقالة وارين « الشِّعر الخالص والشِّعر غير الخالص » عندما يؤكِّد أنه من النادر أن يكرِّس الناقد قلمه تمامًا من أجل إعلاء شأن النظرية النقدية التي يُنادي بها ، لأنه عند تطبيقها على الأعمال الأدبية المختلفة سيكتشف أنها غير قادرة على احتوائها تمامًا ، وخاصة إذا كانت النظرية قائمةً على فكرة سيكولوجية فقط ، أو أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو تاريخية ، أو حتى هذه الأفكار مُجتمِعةً . والناقد الواعي بأسرار عمله هو الذي يُدرِك استحالة أن يَستنفد تفسيرٌ واحد كل منابع القصيدة ؛ لذلك تتركَّز مهمته النقدية في إلقاء الأضواء الموضوعية على نواحي الخصوبة الفكرية

والفنية فيها ، وما تحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات : أي أنَّ كل ما يريد أن يفعله هو أن يمنح القصيدة فرصةً أخرى لكي تعرض فيها قوتها السحرية الخفية المتمثِّلة في جوهر الشِّعر ذاته .

بذلك يساعد الناقدُ القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيها ، ومن ثم يساعده على التشرُّب بأصول علم الجمال . في هذا يُشبِه الناقدُ العالِمَ عندما يتحتَّم عليه أن يُخرِج نفسه من التجربة حتى يستطيع الحكم عليها ، وهو الحكم الذي يعتمد على الذاكرة أو على ما تبقَّى من نفسية الناقد من تأثُّره بها . إن هذا التأثر في حد ذاته دليل على قيمة التجربة ، ويؤكِّد في الوقت نفسه عَلاقة التجربة الشِّعرية بالنظام الكونيِّ للحياة الإنسانية ، بل إن قيمتها تنهض على موقفها من هذا النظام ومدى الإضافة التي أنجزتها تجاهه .

إن كل عمل فنيٍّ هو توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحوَّل إلى شيء منعزِل داخل ذاته بحيث يفقد الصِّلة بهذه التقاليد – فإنه يقضي على نفسه بالموت . يحتِّم هذا على الناقد أن يوضِّح للقارئ الصلة بين العمل الأدبي وغيره من الأعمال الأدبية السابقة أو المعاصرة له . فالأعمال الأدبية تكوِّن فيما بينها نمطًا مستقلا يتأثَّر فيه الجديد بالقديم ، والقديم بالجديد كما يقول ت. س. إليوت ، لذلك يفترض في الناقد أن يستخدم إلى جانب التحليل أداة أخرى هي المقارَنة ليحدِّد التقاليد الأدبية التي ينتمي إليها الكاتب ، ويبين إلى أيِّ مدًى أضاف الكاتب إلى هذه التقاليد ، وبذلك يوضع العمل الأدبي في موضِعه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية فيزداد إدراكنا له كما هو على حقيقته ، ومن ثم يُساهم الناقد في خلق جمهور

من القُرّاء على قدر من الوعي الأدبي السليم والتذوُّق الفني الصحيح .

ولا شك فإن اعتماد الناقد على أداتَي التحليل والمقارنة لأكبرُ دليل على أن النقد الأدبي الحديث قد أصبح علمًا قائمًا بذاته ، لأن هاتين الأداتين من أهم الوسائل التي يَعتمد عليها العالِمُ في أبحاثه المعملية ونظرياته العلمية ، لأنهما تجمعان بين الدقة والتحديد وبين النظرة الشاملة العميقة . وطالما أن النقد قد أصبح علمًا فلا بد أن نتوقع منه الفائدة العملية في حياتنا ، أو كما يقول إ . أ . ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » :

« ليس صحيحًا أن النقد اتِّجار في الكماليات ، فليس من الممكن أن تتخلَّص مؤخرة المجتمع من قيودها ، ما لم تتقدَّم طليعته . كما أن حُسن النية والذكاء غير متوفِّرين بعد . إن الناقد – كما قلنا – يهتمُّ بصحة الذهن تمامًا مثلما يهتمُّ الطبيب بصحة البدن . ومن يجعل من نفسه ناقدًا إنما ينصِّب نفسه حكمًا في ميدان القيم . »

الفصل الثاني
المنهج العقلاني عند الأديب

على الرغم من أن الأديب يتعامل أساسًا مع العواطف والمشاعرالإنسانية، فإنه أداته في هذا التعامل تتمثَّل في العقل . لذلك فإن المنهج العقلاني عند الأديب يكاد يتطابق مع المنهج نفسه عند العالِم ، وهو المنهج الذي ساد أوربا في القرن السابعَ عشرَ على يَدَيْ كلٍّ منْ ديكارت وسبينوزا ولايبنتز ، وفي القرن الثامنَ عشرَ على يد كلٍّ من كانط ونيتشه وشيللنج وهيجل . وقد اتفقوا جميعًا على أن هناك ضوءًا هاديًا قد منحه الله للبشر لكي يُدرِكوا طبيعة الوجود وكُنْهَ الأشياء دون الاعتماد على الحواسِّ الخمس التي غالبًا ما تُدرِك الأشياء بطريقة ناقصة وغير موضوعية .

إن المنطق العقليَّ هو الطريقة الوحيدة للبحث عن الحقيقة ، لأنه يستطيع أن يتجرَّد من كل الأهواء الذاتية التي تحدِّد وجود الإنسان بحدود ذاته . والحقيقة الموضوعية ذاتها تملك في جوهرها نظامًا عقليًا يمكِّن العقلَ البشريَّ من إدراكها ، أو بمعنًى آخر فإن إدراك العقل البشري لمنطق الحقيقة يُقيم نظامًا منطقيًا يستمد فهمَهُ لها من طبيعتها بصرف النظر عن كل الاعتبارات الخارجية والمؤقتة . وهو نفس النظام الذي ينطبق على العمل الأدبيِّ الناضج ، الذي يمتلك الكيانَ العضويَّ المنطقيَّ الخاص والمتميِّز والخالي من كل الشوائب التي

تشوِّه جماله والثُّغرات أو الزوائد التي تُضعِف من حيويته . كذلك فإن المفكر العقلاني لا بد أن يجرِّد عقله من كل الشوائب والعوائق التي قد تُفسِد عليه محاولاته الموضوعية في البحث عن حقيقة الأشياء الجوهرية ، التي لا تتأثر بعنصري الزمان والمكان ،وإن كانت مظاهرها الخارجية تختلف باختلاف هذين العنصرين .

والأدب الإنساني العظيم لا بد أن يتسم بهذه الموضوعية التي يمكنها مخاطبةُ العقل الإنساني والتجاوب معه أينما وحيثما وجد . والتباين بين عالم الحس وعالم العقل هو نفس التباين بين عالم الواقع المرئي وعالم الفن الخاص . فالأدب ليس تمثيلاً للطبيعة وتقليدًا لها كما نراها حسيًا ، ولكنه تفسير لجوهرها الثابت كما يجب أن يُدركه الإنسان . فالأدب – شأنه شأن العلم – يخضع للمنطق العقلي الموضوعي وإلا فإنه مجرد تسجيل مباشر لمشاعر الأديب . إن الأدب الحقيقي يبدأ عندما يتخلَّص الأديب من الانفعالات الشخصية والضغوط المباشرة التي يمارسها عليه الواقع ، ويَشرع في تنسيق الانفعالات الصادرة عن هذا الواقع .

ولا شك فإن الأداة المُثلى للقيام بهذه العملية هي العقل ، فالقوانين التي تتحكَّم في الخلق الأدبي تنفصل تمامًا عن القوانين التي تَسنُّها الطبيعة المادية الملموسة . فالقصيدة لا تبدو جميلة لأنها تُحاكي المناظر الطبيعية التي صوَّرتها ، بل لأنها أعادت تصوير هذه المناظر طبقًا لشروط الشِّعر ومقاييسِه الجمالية ، وهي شروط ومقاييسُ ابتدعها عقل الإنسان .

يقول الناقد والشاعر ت. س. إليوت إن الأدب بصفة عامة هو النِّتاج المباشِر للعقل الواعي المنظَّم ، الذي يسعى إلى التجسيد الموضوعي بكل

إمكاناته . فليس الشِّعر – مثلاً – عبارةً عن الانسياب التلقائي للمشاعر دون رابط أو شكل كما يقول الشاعر وردزورث ، لكنه التشكيل الواعي المُدرِك لها بعد أن يتمكَّن الشاعر من الانفصال بذاته عنها ، عندئذ فقط يستطيع الشاعر أن يقوم بدوره في خَلْق القصيدة ، وهو خَلْقٌ فنيّ يعتمد في تكامله على الحذف والاختيار والإضافة والتنسيق ، وهذه العملية تنظيمية لا يستطيع القيام بها سوى العقل . فليس هناك ما يسمَّى بالوحي والإلهام في التشكيل الفني ، فإذا أوحى موقفٌ معين إلى الأديب بفكرة تصلح مضمونًا لعمل أدبي ، فليس معنى هذا أن الإلهام هو كل شيء ، ذلك أن دوره يتوقَّف بعد وصول الخاطر إلى وعي الأديب ، ثم يبدأ العقل في استعمال أسلحته التنظيمية والتشكيلية التي تجعل العمل الأدبيَّ على ما هو عليه ، بحيث يملك الشخصية المميزة له وسط طوفان الأعمال الأدبية التي سبقته أو التي سوف تأتي بعده .

وإذا كان الأديب يَخلق من الصور الشِّعرية والمواقف الدرامية والشخصيات الحية ما يُثير في نفس القارئ أو المتفرج الكثير من المشاعر والأحاسيس – فليس معنى هذا أن التعامل مع الأحاسيس هو الغايةُ الأخيرة للأديب ، لأن الأحاسيس هي مجرد وسيلةٍ للوصول إلى منطقة العقل عند المتلقي أو المتذوِّق . فهو يُحسُّ ومن ثم يفكِّر لماذا يُحِسُّ بهذه المشاعر بالذات . عندئذ يبدأ العمل الأدبي في تشكيل المنهج العقلاني عند المتلقي ، وبالتالي يُساهِم في تكوين شخصيته وتحديد سلوكه في المجتمع الإنساني . أمّا لو اقتصر دور العمل الأدبي على إثارة الأحاسيس والانفعالات دون ولوج منطقة العقل – فإن أثره سينتهي بانتهاء الأحاسيس ذاتها ، لكن إذا تمكَّن من إثارة

العقل ومحاورتِهِ فإنه سيتحوّل إلى جزء عضويٍّ من فكر المتلقي و وجدانه . هنا تَكمُن الوظيفة العملية للأدب في حياة الإنسان اليومية ، وهنا أيضًا يلتقي مع العلم في تشكيل عقل الإنسان وتطوير فكره وتوسيع أفقه .

والمنهج العقلاني في الأدب لا يؤمن بأن مهمةَ الأديب هي أن يُكمِل ما في الطبيعة من نقص ، لأنه لا يأتي بأشياءَ ليست في الطبيعة ، شأنه شأن العالِم الذي يؤمن بأن المادة لا تُستحدَث من العدم . فليس لدى الأديب ما يجدِّد به على الطبيعة من روائع المناظر وعجائب الآثار ، ولكنَّ لديه شيئًا واحدًا هو الذي يخدع الإنسان العاديَّ فيتوهَّمه زيادة أو جديدًا . هذا الشيء الذي يبدو جديدًا هو الحَصر أو التحديد أو التجريد لمناظر الطبيعة ومَظاهِرها . فالفنان - مثل العالم - يستغل عقله في حذف كل ما ليس له وظيفةٌ عضوية في العمل الفنيِّ ، وإضافة كل ما يساعد على نموِّ العمل وتَكامُله .

هنا تبدو القدرة العقلية الواعِية عند الفنان ، والتي تتمثَّل في الوعي العلميِّ بتقاليد النوع الأدبيِّ الذي يعالجه ، وإمكانات التجديد التي يمكن أن يدخلها ويوظِّفها . لذلك يقوم عقل الفنان بوظيفتين متناقِضتين في الوقت نفسه : التجسيد والتجريد . التجسيد عن طريق الاختيار والإضافة ، والتجريد عن طريق الحذف والتنسيق . فقد يرى إنسان نهرًا يجري فلا يُحِس إحساسًا كامِلاً بروعة مياهه وقوة تياره وما على شاطئه من رمال ونباتات أو غابات وصخور ، لكنه إذا انصرف إلى قراءة قصيدة تجسِّد مثل هذا النهر وهو يتدفَّق ويتغلغل بين السهول والجبال - فإنه يتركَّز في وعيه وإدراكه بحِدَّةٍ تجعله تجربة سيكولوجية مكثَّفة بالنسبة للمتذوِّق .

وليس معنى هذا أن النهرَ الجاريَ قد يكون أقلَّ جمالاً و روعة من قصيدة

الشاعر ، لكن المسألة أن الناظر لم يفطن إلى الجمال الطبيعيِّ لأنه جمال متشعِّب وفسيح ، إلى درجة قد تصل إلى حدِّ التشويش أو عدم القدرة على التركيز والاستيعاب . فلما جاء الشاعر وجرَّده من شوائب الواقع وحَصَره في قصيدته - أمكنه الإحساسُ به والوقوف على أسراره الدقيقة ، ولهذا فإن الأدب قد يُحاكي الطبيعة والحياة والموجودات ، لكنه لن يَنسخ منها صورًا مشابِهة ومطابِقة . والفارق بين المحاكاة والنَّسخ هو أن الفنان الذي يُحاكي الطبيعة يأخذ منها ما يجده ملائمًا لفنه : أي أنه يَنتقي ويختار المعنى الكامِن فيها ، ثم يسلِّط عليه قدرته العقلية ومهارته الفنية فيمزج عناصره ويمنحه الشكل الفني الجميل ، فَيَبرز للمتذوِّق جديدًا كل الجدة إلى درجة تجعله يعتقد أن هذا العمل الأدبيَّ خُلق من عدم ، في حين أنه إعادةُ صياغة وتشكيل .

أمّا النَّسخ فهو وظيفة الفنان الذي يُهمِل الجانب العقلاني الخلاق في كيانه الفكريِّ و وجدانه الفنيِّ ، بحيث يحوِّل عقله إلى مجرد آلة استقبال وإرسال دون استيعاب لأبعاد التجربة الفنية ومحاولة تشكيلها فنيًا وجماليًا . إن النَّسخ صورة طبق الأصل للطبيعة ، ولو كان الأدب نسخًا للحياة لَما أحسسنا بأصالته وسحره وقوته الدقيقة ، ولجاء ثقيلاً مضطربًا مشوَّشًا مشوَّهًا كالحياة ذاتها ، ولما وجدنا فيه هذا الشعور الخفيَّ الذي يُبهج عقولنا ويُريح أعصابنا ، بل لما اعتبرنا الفن مأوًى لنا نلجأ إليه كلما تاهت أفكارنا بين موجات التشويش والتشتُّت ، ولما كانت لنا حاجة ماسَّة إليه .

والأدب في استخدامه عقلَ الأديب في تجريد الطَّبيعة من الشوائب التي تشوِّه معناها وجوهرها ، يقترب كثيرًا من العلم الذي يعتمد بدوره على التجريد حتى يصلَ إلى المعنى . يقول يوسف كرم في كتابه « العقل

والوجود » :

« والتجريد على هذا النحو أساسُ العلم الذي هو وصول العقل إلى معنى الشيء ، ومتى وصل العقل إلى معنى الشيء فقد عرفه بعِلَّته ، أي أدرك علَّة تكوينه وعلَّة خصائصه وعلَّة أفعاله ، ولما كانت الماهيَّة المثلة في المعنى المجرد ثابتة ، كان العلم بها ثابتًا لا يلحظ تغير الأغراض ولا يتغير بتغيُّرها ، فضرورة العلم لازمة من ضرورة الماهيّات . وتبعًا لذلك لا يكون العلم إدراكَ الجزء بما هو جزئيٌّ حاصِل على كذا وكذا من الأغراض التي تُميِّزه من سائر أفراد نوعه ، بل يكون العلم إدراكَ الكليِّ ، على حد القول المأثور عن أرسطو وأتباعه ، أي إدراكَ الماهيَّة المجردة التي هي كلية بالقوة من جرّاء تجرُّدها ، وتصير كلية بالفعل متى التفتَ العقل إلى جزئياتها الحقيقية والممكنة . »

إن التجريد واسِطةُ الاتصال بين العقل والوجود ، وفيه ضمانُ موضوعية العلم وحقيقته . والفلاسفة الذين يُنكِرون العقل ويُحاوِلون الاكتفاء بالحس ، أمثال هوبز ولوك وهيوم ومِل وسبنسر ، لا يستطيعون تسويغ العلم الذي يدور على الماهيّات المجردة والقوانين الكلِّيَّة ، بينما الحِسُّ لا ينال سوى الجزئيات . والفلاسفة الذين يؤمنون بالعقل ويُنكِرون هذا التجريد أمثال ديكارت ولايبنتز وسبينوزا وكانط ، لا يستطيعون تعيين العِلة الحَقة للمطابقة بين العقل والأشياء . كذلك الأديب الذي يَكتفي بالحِسِّ فقط أو يُنكِر التجريد في المفهوم العقلانيِّ - لا يستطيع المطابقة بين التصوُّر العقليِّ عنده للعمل وبين العمل الأدبيِّ بعد تحوُّله إلى شيءٍ حسِّيّ ملموس . ذلك أن هذه المطابقة المستمرَّة هي الجزءُ الواعي عند الأديب ، وإلا فقد تحكُّمَه تمامًا في عملية الخلق الأدبي . لذلك يقول يوسف كرم إن :

« الغاية لا تتمثَّل إلا في العقل ، أمّا المادة فشرطٌ للعقل ، أو عِلّةٌ ثانوية خِلْوٌ من العقل ، يستخدمها العقل وسيلة وموضوعًا ، فليس يعلل العالم بالعناصر كعلل أصيلة ، بل بعلّة عليا عاقلة تسخِّر العناصر لغايات . » واقتنع أفلاطون بهذا الرأي ، وراح يبشِّر به في إيمان وحماسة لا مزيد عليها ، واتخذ منه أساسًا أقام فوقه مذهبًا كان أول فلسفة عقلية تامة المعالم ، واقتنع بالرأي أرسطو ، وأشاد بالعقل أيّما إشادة : رفعه فوق سائر القوى الداركة ، وقال إنه أشرف جزء في الإنسان ، وإن فعله ألذُّ فعل لأنه لا تصوُّر الأمور الجميلة الإلهية ، بل هو السعادة القُصوى ، والإنسان لا يحيا على هذا النحو بما هو إنسان ، بل باعتبار أن فيه شيئًا إلهيًا ، وهذه القضية النظرية تستتبع نتيجة عملية يعبِّر عنها الفيلسوف بقوله : « فلا ينبغي اتِّباعُ الذين يَحثوننا على أن نفكِّر أفكارًا إنسانية لكوننا أناسًا ، وأفكارًا فانية لكوننا فانين ، بل يجب أن نعمل كل ما في الوُسْع لكي نحيا وفقًا لهذا الجزء الذي هو أشرف قُوانا ، فلئن كان صغير المقدار فإنه يعلو على سائر الأجزاء علوًّا كبيرًا قوةً وكرامة . »

وفي العصر الحديث نجد برنارد شو - أحد أعمدة الأدب العقلاني - يؤكِّد أن وظيفة الأدب ليس في دغدغة حواسِّ المتلقي في محاولة مستميتة للوصول إلى عقله ، ولكنه طريق حاسم ومباشِر إلى عقله فورًا دون محاولة التمسُّح بحواسِّه في الطريق . لذلك فهو يقول إن المسرح مثلاً يجب أن يتحوَّل إلى جدل عقلانيّ بَحْت بين الممثلين أو حتى بين الممثلين و المتفرجين إذا أمكن ذلك . فالمسرحية ليست سوى محاولة فنية لإثارة الحوار العقلانيِّ الجاد حول مشكلات الساعة وقضايا العصر .

وإذا ألقينا بنظرة سريعة على رواياته أو مسرحياته ، فسنجد أن شخصياته

قد تحوّلت إلى مجرد عقول واعية ومدركة لكل أبعاد الموقف الذي يحتويها ، أمّا الشخصيات التي لا تملك مثل هذا الوعي والإدراك - فإنها تُصبح مثارًا للضحك والسخرية حتى تعودَ إلى وعيها . لذلك فإن شخصيات شو تخاطب عقول المتفرجين مباشرةً دون أية محاولة لإثارة الجانب العاطفيّ أو الحسيّ . في هذا يقول برنارد شو : إن المسرح هو المكان الذي يناقش فيه الناسُ مشكلاتهم تحت ضوء عقلانيّ متزن هادئ موضوعي ، وليس المكانَ الذي يهرب إليه الناس من مشكلاتهم . وقد بدأ برنارد شو حياته الأدبية بكتابة روايتين طويلتين ، الأولى عنوانها « عدم نضوج » ، والثانية تسمَّى « العقدة اللاعقلانية » .

في الرواية الأولى يوضِّح لنا أن البطل كان يعاني من عدم النضوج الفكري ، لأنه لم يكن يَستخدمُ أسلحة العقل ، بل ترك الأحاسيس المتناقضة والانفعالات المشوَّشة تُسيِّر دفة حياته . والرواية عبارة عن تتبُّع للبطل في مراحل عدم النضوج المختلفة والمتعدِّدة حتى يصلَ إلى مرحلة النضوج العقليّ ، بحيث يتركه الروائي وقد تأكَّد أنه استطاع أن يشقَّ طريقه في الحياة أخيرًا ، على أساس عقلانيٍّ سليم ومتين ، يمكِّنه من مقاومة عواصف الانفعالات والتيارات التي تتجدَّد من يوم لآخر . أمّا الرواية الثانية « العقدة اللاعقلانية » فيقيمها برنارد شو على المضمون العقلانيّ ، الذي يقول إن الزواج إذا نهض على العاطفة فقط فإنه يُصبح بمثابة عقدة لاعقلانية ، يستحيل أن تستمرَّ في الحياة وأن تواجه عواصفها ، لذلك تنتهي الرواية بانفصال الزوجين . فهذا انفصال يحتِّمه المنهج العقلانيُّ الذي ينظر إلى كل أمور الحياة على أساس الاتساق المنطقي بين جزئياتِها .

ولا غَرْوَ في اتّباع شو لهذا المنهج العقلانيّ ، فقد كان من أشد الأدباء إيمانًا بالعلم والعلماء . ومن المعروف أنه في إحدى فترات تكوينه الفكريّ والفنيّ كان لا يحلو له تناولُ قهوة الصباح إلا في معمل السير ألكسندر فلمنج مُكتشِف البنسلين . وكانت التجارب العلمية هي الموضوعَ المفضَّل لدى شو ، لذلك نجد كثيرًا من الاصطلاحات العلمية في حواره الدراميّ ، بل إن كثيرًا من مسرحياته نهضت أساسًا على نظريات علمية ، مثل « الإنسان والسوبرمان » و « العودة إلى ماتوشالح » . وكان يجد في معمل فلمنج الخواطرَ واللمحاتِ التي أوحت إليه بأشهر مسرحياته : فمثلاً عقب اكتشاف فلمنج للبنسلين بفترة قصيرة كان شو يحتسي قهوة الصباح مع فلمنج في معمله . وكانت تجارب البنسلين قد شرع في إجرائها على الإنسان بعد أن نجحت تجاربُه على الحيوان . وقد نجح البنسلين في ذلك الوقت في علاج العديد من الأمراض التي لم يكن هناك أملٌ في الشفاء منها كالسل والأمراض التي كانت مميتة وقاتلة . وكانت هناك غرفةُ تجارب أو مستشفى ملحَقة بمعمل فلمنج . وذات يوم جاء إلى المستشفى ثلاثة مرضى بالسل في حين لم يكن هناك سوى سرير واحد ، فطلب فلمنج أن يختاروا من الثلاثة الشخص الذي يُعتبر أكثرهم نفعًا لإنجلترا . وفي الحال قال شو إنه يشم في هذا الموقف رائحةَ دراما مسرحية ، وبالفعل أوحى إليه بمسرحية « حيرة طبيب » ، التي عالج فيها موقف الطبيب بين الواجب والمصلحة الشخصية ، وإن لم يُنصِف الأطباء فيها ، بل كان ضدهم إلى حدٍّ كبير .

كان من الطبيعيّ أن يتَّبع شو المنهج العقلانيَّ بعد أن تشرَّب بهذا المناخ العلمي . وهذا الاتجاه عنده وعند غيره من الأدباء من أمثال أوسكار وايلد ،

وهـ. ج. ويلز وميللر وسنكلير لويس وجراهام جرين وجون أوزبورن وغيرهم – هذا الاتجاه لا يحتمل وجود أقوال أو ألفاظ ليست ذات دلالة فكرية . وهذا ما يَعنيه ديكارت عندما يؤكِّد ضرورة الربط بين القول والعمل، أو بين المعنى والشيء ، فيجب أن يكون المعنى نابعًا من الشيء وليس مفروضًا عليه من الخارج . فالفصل بين المعنى والشيء أو بين القول والعمل هو فصلٌ بين الشكل والمضمون أو بين الجسد والروح . والحياة لا يمكن أن تستقيم مع هذا الفصل الذي يعوق التسلسل المنطقيَّ للأفكار والمعاني . وهو التسلسل الضروريُّ لكل تقدُّم وبناء حضاري . لذلك فقد حرص الأدب الإنسانيُّ بصفة عامة على بَلْوَرة مأساة الإنسان الذي يعتقد في فكرةٍ معينة ، في حين تُجبره ظروف الحياة وضغوطُها على أن يسلك سلوكًا منافيًا لهذه الفكرة . ولا شك فإن أفظعَ مأساة يمكن أن تهدِّد كيان الإنسان هي أن يفقد هذا الإنسان العقلانيُّ الصِّلة بين الفكرة المجردة والسلوك الماديِّ .

ومعظم الأعمال الأدبية ذات الروح العلمية العقلانية تبدأ من منطلق الشك الديكارتي في قضية فكرية أو اجتماعية معينة . وهذا المنهج يَختبر الفائدة العلمية والوظيفة الحيوية لكل شيء في الحياة . فالقدماء ليسوا منزَّهين عن الخطأ ، وقد يقتنعون بجدوى شيء قد يكون عالةً عليهم ، أو إذا كانت هذه الجدوى موجودة بالفعل في زمانهم – فإنها قد لا توجد في زماننا بحكم التطوُّر الحضاريِّ الفكريِّ والظروف الاجتماعية المتغيِّرة ، ومن ثم فإن قيمة الشيء تتغيَّر بتغير الفائدة منه . وتغيُّر هذه الفائدة حتميٌّ وضروري طبقًا لسنَّة التطوُّر . لذلك نجد أن كثيرًا من المسرحيات أو الروايات تبدأ ببَلْوَرة الآراء الأثيرة عند الشخصيات ، وغالبًا ما تكون هي نفسَ الآراء المفضَّلة لدى

جمهور المتفرجين أو القراء ، بعد ذلك يحتدم الصراع الدرامي بين الشخصيات ، ويتحولّ إلى مَحَكٍّ لاختبار قيمة الآراء وفاعليتها . وغالبًا ما تنتهي هذه الأعمال بإثبات خطأ هذه المسلَّمات .

والأديب العقلاني يعتمد في هذا على قانون السبب والنتيجة ، وبارتباط الوسيلة بالغاية ، وبعلاقة العمل بالقول ، وباتصال الشيء بالمعنى . هذا لأن القيمة المعنوية المجرَّدة لا توجد إلا إذا تجسَّدت في نفع عمليّ من أجل الإنسان بصفة عامة . فلا يوجد شيءٌ من أجل ذاته ، حتى الحرية بكل روعتها عندما تتبع شعارَ الحرية من أجل الحرية فإنها تتحولّ إلى فوضى لا حدود لها . وهذا المفهوم ينسحب على كل مَناحي الحياة في شمولها ، فلا يوجد ما يسمَّى بالفن من أجل الفن . لذلك كان الأدباء العقلانيون من ألدّ أعداء نظرية الفن للفن .

ومع ذلك يرتبط الفكر العقلانيُّ بمعظم المدارس الأدبية ابتداءً من الكلاسيكية في أيام الدولة الرومانية ، وذلك في تحكُّمها في العواطف الشخصية للأديب وعدم إطلاق العنان لها . ونفس الوضع ينطبق على كلاسيكية القرن السابع عشر التي تمثَّلت في جون درايدن وألكسندر بوب وصامويل جونسون في إنجلترا ، وفي كورني وراسين في فرنسا ، وهو العصر الذي عُرِف « بعصر العقل » . وترتبط العقلانية أيضًا بالكلاسيكية الحديثة والرومانسية والواقعية والطبيعية . وقد تبدو هذه المدارس متناقضةً فيما بينها ، ولكن هذا يدل على أن الأدب قادرٌ على احتواء كل متناقِضات النفس البشرية وبَلْوَرتها بمنهج علميٍّ منسَّق . فهذه المدارس تربط بين النقيضين من خلال تعدُّد درجات التطوُّر . فالأشياء المتناقضة في واقع الأمر عبارة عن تَسلسُل منطقي وعقلاني بحيث يؤدي الشيء إلى الذي يليه . وهكذا تمتد السلسلة إلى

أن يبدو أول شيء نقيضَ آخِر شيء ، في حين أن الشيء الأخير هو نتيجةٌ حتمية للشيء الأول . وهذا التناقض الظاهري يعود إلى بُعد الشُقَّة بين الشيئين . والأدب العقلانيّ يعلّم الإنسان كيف يتتبع هذه السلسلة التي تعتمد فيها كل حلقة على الأخرى .

هذا هو المجال الحُرُّ الذي تُرِك للأديب العقلانيّ لكي يُعمِلَ فيه عقله ، ولكن الحرية هنا ليست مطلقة ، لأنه بعد ذلك تأتي المرحلة الجَبرية التي يكون فيها الأديب مسئولاً عن عمله ، فإن أيَّ عمل أدبيّ ناضج يجب أن يحمل في طياته المبرِّراتِ العلميةَ التي أدَّت إلى خلقه بهذه الصورة . فليس من المسموح للأديب أن يعبِّر عن انطباعه الحيّ لأنه أراد مجرد التعبير والاستمتاع به . بل يجب على هذا الانطباع أن ينصهر داخل البُوتقة العقلية عنده حتى يخرجَ إلى الوجود على شكل عمل أدبيٍّ جميل ، يحمل داخله كل عناصر الاتساق والانسجام . بهذا يمكن أن يتصل بعقول القرّاء والمتذوِّقين ويتحوَّل إلى جزء من كيانهم .

ولكن هذه العلاقةَ العقلية أو العلمية لم تُقابَل بالترحيب من أدباء مثل د. هـ. لورانس ودوستيوفسكي وتنيسي ويليامز ، فقد قالوا إن وظيفة الأدب هي إطلاق قُوى اللاوعي حتى تجدَ متنفَّسًا بعيدًا عن قيود المنطق التقليدي . ومع هذا نجد كثيرًا من اللمسات العقلانية في أعمالهم ، مما يدل على أن العقلانية هي جزءٌ من الفكر الإنسانيّ بصفة عامة ، وهذا دليل على وجودها في مجال الأدب كما هي موجودة في مجال العلم تمامًا .

الفصل الثالث
الصَّنْعة في الأدب

إذا حاولنا أن نجد تعريفًا بسيطًا للمفهوم العام لاصطلاح « الصنعة » سواء في الأدب أو في أيٍّ فرع آخر من فروع المعرفة الإنسانية – سنجد أنها تعني تطبيق العلم على العمل ، سواء أ كان هذا العلم مكتسبًا من الدراسات النظرية أم التجاربِ العملية أم الخبرات اليومية . لذلك فإن العبقرية أو الإلهام أو الحَدْس أو الموهبة لا تَكمُل عند صاحبها إلا بإتقانه الصنعةَ التي يستطيع أن يجسِّد بها ما منحه الله إياه من قدرات وإمكانات . وهذا المعيار ينطبق على العالِم كما ينطبق على الأديب أو أيٍّ رائدٍ آخر في مجالات المعرفة الإنسانية المتعدِّدة . ولا شك أن الصنعة التي يمتلكها الأديب ، تأتي نتيجة لخبرته العلمية والعملية ، في مجال الاطِّلاع الواسع المتأنِّي على الاتجاهات النقدية ، والإنجازات الأدبية الرفيعة ، على المستويَيْن العالمي والمحلي ، لأنه بهذا يتشرَّب تقاليد الصنعة ويتمكَّن من أسرارها ، بحيث تكون في خدمة موهبته حتى تصلَ إلى جمهور المتذوِّقين على شكل أعمال أدبية ناضجة . لذلك فإن الصنعة والموهبة هما وجهان لعملة واحدة هي الأدب أو الفن ، ونوعية العَلاقة الخاصة بين الصنعة والموهبة هي التي تشكِّل الأسلوب المميِّز للأديب .

وعندما نقول بأنه يتحتَّم على الأديب أن يمتلك ناصيةَ حرفته الأدبية

والفنية ، فقد يتبادر إلى الأذهان أنه يقوم بمهمة مُشابِهة في طبيعتها لتلك التي يقوم بها الصانع ، لكن هذا لا يَعني أن الصلة بين هذه المهارة الفنية في حالة الأديب و بين إنجازه الأدبيِّ مماثلةٌ للصلة بين مهارة النجار وصناعته للمقعد مثلاً . فالصنعة الأدبية لها مواصفاتها الخاصة - شأنها في ذلك شأن أية صنعة أخرى - يتحتَّم علينا التفريقُ بينها وبين أيِّ صنعة أخرى ، حتى ندركَ العمليات التي يمرُّ بها الأديب ، حتى يخرجَ بعمله الأدبيِّ إلى الوجود ، وهي عمليات مختلفة تمامًا عن العمليات التي يمرُّ بها النجار في صناعته للمقعد . فموهبة النجار مُرادفة للمهارة الحرفية الخالية من كل خلق جديد ، ذلك لأنها تطبيقٌ علمي وعملي لنموذج سبق إنتاجُه أو تنفيذه أو تصميمه على الورق ، أمّا الأديب فالصنعة عنده مُرادِفة للخلق والإضافة والإبداع .

إن المقصود بمهارة الصانع معرفتُه الواعية تمامًا بالوسائل الضرورية لتحقيق غاية معلومة ومحدَّدة مسبقًا ، وتعني أيضًا مهارتَه في الإلمام بكل إمكانات هذه الوسائل . فالنجار الذي يقوم بصناعة مقعد يُظهِر مهارة حِرْفية عندما يعرف جيدًا الموادَّ والأدوات التي يحتاج إليها لصنع المقعد ، وعندما يتمكَّن من استخدام هذه الأدوات والمواد بأسلوبٍ يُساعِده على دقة إنتاج المقعد طبقًا للمواصفات المسبقة المطلوبة منه . كما أن الأداة التي يستخدمها النجار في صناعة المقعد هي نفسُ الأداة التي يستخدمها في صناعة أيِّ مقعد آخر ، ونفس الوضع بالنسبة للمادة التي لا تتغيَّر . أمّا في الأدب فالوضعُ مختلف تمامًا ، لأن الأداة والمادة يصيران شيئًا واحدًا ، بحيث يصعب الفصلُ بينهما ومعرفة أحدهما من الآخر ، في حين أن الأداة في صناعة المقعد محدَّدةٌ ومنفصِلة عن المادة ، لأنها تفرض نفسها فرضًا عليها ، وتحدِّد لها الشكل

الذي ستتخذه بطريقة مسبقة .

والأديب لديه خبراتٌ عملية معينة في حاجةٍ إلى تعبير ، وهو يضع في ذهنه دائمًا إمكانية ظهور عمل أدبيٍّ له ، يعبِّر فيه عن هذه الخبرات ، وبعد ذلك يتطلَّب خَلْقُ العمل الأدبيِّ بعضَ قدرات ومهارات معينة تمثِّل الصنعة الفنية ، وغنيٌّ عن الذِّكر هنا أن العمل الأدبيَّ يمثِّل هدفًا لم يتم ممارسته بعد . ولا يبدأ الأديب في كتابة عمله إلا عندما تتوافر لديه خبرة أو تجربة في حاجة إلى التعبير في شكل أدبيٍّ . لكن اعتبار هذا العمل الأدبيِّ غير المكتوب بَعْدُ غايةً ، وصنعةَ الأديب وسيلةً لتحقيقها ، نظرةٌ ضيقة وقاصرة إلى طبيعة الأدب كفنٍّ ، لأن هذا يعني أن الأديب قبل أن يَشرع في إنجازه الفنيِّ يعرف ويحدِّد مواصفاتِه بنفس الأسلوب الذي يتبعه النجار عند معرفة مواصفات المقعد الذي بصدد صنعه .

وإن كانت هذه القاعدةُ تنطبق دائمًا على الصانع – فإنها تنطبق كذلك على الأديب في الحالات التي يكون فيها عمله عملَ صنعة فقط ، لكنها لا تنطبق بأية حال من الأحوال على الأديب الفنان ، الذي يمرُّ بالمعاناة العقلية والوجدانية في أثناء إبداعه لعمله الفنيِّ ، وهي المعاناة التي يفتقدها النجار في أثناء صنعه للمقعد ، لأن كل شيء واضح ومحدَّد وموصوف مسبقًا ، أمّا الأديب فإنه يستكشف ويحذف ويُضيف في حساسية مرهَفة للغاية ، ولا يستريح من هذا العبء إلا بعد الانتهاء من إنجاز عمله الفنيِّ . وأحيانًا لا تكون لدى الأديب أية فكرة عن التجربة التي تتطلَّب تعبيرًا ، إلا بعد انتهائه من التعبير عنها وتجسيدها في عمل فنيّ ، فإن ما يرغب في قوله لا يتمثَّل أمامه غاية محددة تبتكرالوسائل والأدوات لتحقيقها وإخراجها إلى الوجود ،

فالغاية لا تتضح إلا بعد أن يتشكَّل العمل في ذهنه أو على الورق .

هنا يتضح التشابُه بين صنعة الأديب وصنعةِ العالِم ، فالعالِم قد يبدأ تجربته المعملية بفرض معيَّن ، لكن العمليات المتشابكة والمعقَّدة التي تتفاعل على أساسها عناصرُ التجربة هي التي تحدِّد في النهاية خطأ الفرض أو صحته ، هنا تتشابه نتيجةُ التجربة العلمية مع نتيجة العمل الأدبيِّ ،ذلك لأن النتيجتين يصعب التنبؤ بهما مقدَّمًا ، وخاصة فيما يتصل بشكلهما النهائيِّ . وإذا كان العالِمُ يعرف نتيجة تجربته المعملية أو معادلته العلمية مسبقًا - لَما أقدمَ على عمل أيٍّ شيء على الإطلاق . لذلك يُشارك العالم الأديب في عملية الإبداع والابتكار وإضافة الجديد دائمًا . يقول العالم ماكس ڤيبر في كتابه « صنعة العلم » :

« في مجال العلوم يمكن للفكرة التي تَخطِر على ذهن الهاوي أن تتمتع بمعنًى أو بمغزًى أكبرَ من فكرة المحترف لصنعة العلم . وهناك العديد من أفضل فروضنا النظرية وحَدْسِنا العلميِّ الذي يعود الفضل فيه إلى الهواة . فالهاوي يختلف عن المحترف في أنه يفتقر إلى طريقة صنعة ثابتة يمكن الاعتماد عليها ؛ وبناءً عليه فهو ليس عادة في وضع يسمح له بضبط الفكرة وتقديرها أو استغلال صِلاتها والاستفادة من عَلاقاتها . إن الفكرة ليست بديلاً للعمل ، والعمل بدوره لا يستطيع الحلول مكان الفكرة أو انتزاعَها عنوةً . وهذا ما يَصدُق تمامًا على الحماس أيضًا ، فكلاهما : أي الحماسُ والعمل ، وكلاهما سويًا قبل كل شيء ، يستطيعان اجتذاب الفكرة وغوايتها . »

وهذا يعني أن العالِم والأديب يحتاجان إلى كلٍّ من الصنعة والموهبة بالقدر نفسه حتى يتوصَّلا إلى أهدافهما . لكن الموهبة أو الإلهام أو الحَدْس أو

الحماس ، بل كل هذه الخصائص ، تشكِّل الشرط الأساسيَّ الذي يجب توافره عند كلٍّ من العالم والأديب ، قبل توافر شرط الصنعة الذي يليه في المرتبة والأهمية . لذلك قال أينشتاين إن الخيال خير من المعرفة ، لأن الخيال هو ابتكار الجديد وإبداعُه ، أمّا المعرفة فهي تحصيل حاصِل ويمكن لأيِّ عقل بشريٍّ سليم أن يستوعبها .

والصنعة في الأدب ليست مجرد القدرة التي يُنشِئُ بها الأديب صيغًا من الكلمات والإيقاعات أو أنماطًا من المواقف والشخصيات ، لأن هذه المهارة الحِرفية لا تَزيد على تلك التي يستخدمها الصانعُ في تحقيق غاية سبق تصوُّرها اعتمادًا على وجود وسائل مناسِبة . والصِّيَغ والأنماط شيء حقيقي وموجود في مجال الأدب ، والقدرة التي يعتمد عليها الأديب في تكوين هذه الصِّيَغ والأنماط أمرٌ جدير بعناية الناقد وتحليله الموضوعي . لكننا إذا صمَّمنا على اعتبار هذه القدرة نتيجةً واعيةً لوسيلة ترمي إلى تحقيق هدف واعٍ ، فإننا نكون قد حطَّمنا مَلَكة الخَلق في الأدب ، وهي تُعَد المصدرَ الأساسيَّ والأوَّليّ للأديب ، فاللاوعي مخزن ضخم لكل المواد الخام التي يشكِّلها وعي الأديب في شكل أعمال فنية . ونحن لا ندري سوى القليل جدًّا عن العمليات المعقَّدة التي تدور في ذهن الأديب و وجدانه ، حتى تخرجَ إلى النور على هيئة عمل فني متكامِل . فهذه العمليات تختلف من أديب لآخر ، ومن ثم لا نستطيع وضع المعايير المحدَّدة عن الكيفية التي تستحيل بها آلافُ الصور والأصوات والشخصيات والمواقف والأحاسيس والأفكار ، التي يزخر بها لاوعي الأديب ، إلى ذلك الكيان الكليِّ النابض بالحياة والذي يؤلف العمل الفنيَّ .

لكننا نستطيع أن نحكم على العمل الأدبيّ من خلال منطقة الوعي عند الناقد ، الذي يجب أن يكون واعيًا دائمًا لكل جزئيات الشكل الحيّ الذي يتقمَّصه العمل . هنا يَكمُن الفارق الأساسيُّ بين الأديب والناقد : الأول ينتقل من مرحلة اللاوعي إلى الوعي حتى يخرجَ العمل الفنيّ إلى الوجود ، في حين أن الثاني يُحاوِل أن يُطِل من منطقة الوعي على منطقة اللاوعي . بمعنى آخر يُحاوِل تحليل التوازن الدقيق بين الموهبة والصنعة ، أو بين المادة والأداة ، أو بين الشكل والمضمون . ولكل فنان المادةُ الخام التي يَصوغ منها أشكاله الفنية . فالمثّال يستخدم الحجر في حين يتعامل المصوِّر باللون والخط ، وهذه موادُّ خام لا يستعملها الناس كثيرًا في حياتهم اليومية . أمّا المادة الخام التي يعتمد عليها الأديبُ فهي اللغة ، واللغة بطبيعتها الوسيلة الأساسية ، التي لا يُستغنى عنها في الاتصال بين الناس في حياتهم اليومية والعملية ، وبدونها يتعذَّر تحقيقُ الأغراض النفعية للإنسان . لذلك فإن الأديب عندما يستخدمها في تشكيل صُوَرِه وخلق مواقفه وتطوير شخصياته – فإن مهمته تزداد صعوبةً و وعورة إذا ما قورنت بمهمة الفنان التشكيلي الذي يتعامل باللون والخط ، لأن الأدب إذا أراد أن يكون فنًا فلا بد أن يغيِّر في نوعية اللغة حتى تبدو جديدة كل الجدة ، وفي الوقت نفسه لا يمكننا أن نُنكِر عنصر التوصيل الذي يحتوي عليه العمل الأدبيّ .

ولا شك أن الصنعة الأدبية تتمثَّل أساسًا في عنصر التوصيل الذي لا يقتصر على إيصال بعض المعاني – كما نجد في خطبة أو مقالة أو دراسة مثلاً – لكنه يحرِّك الخيال عند المتذوِّق بحيث يُدخِله في تجربة سيكولوجية تُعيد تنظيم إحساساته في شكل جماليّ لم يسبق له التمتُّع به . والمضمون الفكري لا

يَكمُن فقط في الفكرة الرئيسية وتنويعاتها ، بل يكتمل عن طريق الصوت والإيقاع . فالكلمات ليست مجرَّد أدواتِ توصيلٍ لمعانٍ مجردة لا عَلاقة لها بتجارب نفسية ، بل إن ما تعنيه قد يكون له من السِّحر ما لكلمة « حبيبتي » مثلاً ، أو له من التنفير ما لكلمة « كابوس » . وليست المسألة قاصِرة على أن لكل كلمة المدلولَ الخاص بها ، بل تتفرَّع وتتشابك إلى ما لا نهاية حسب السياق الذي تَرِد فيه هذه الكلمةُ ، بحيث ترتبط بملايين المعاني والصور والمواقف والشخصيات والأفكار والخواطر ، التي تُحيل كل عمل أدبيٍّ إلى كيان عضويّ فنيّ متعارَف عليه . من هنا كان اصطلاحُ النقاد بأن كل عمل يختلف عن الأعمال الفنية الأخرى اختلافَ بصماتِ الأصابع . فاللغة في الأدب ليست مجرَّد معانٍ مجرَّدة ، بل يضاف إليها أو ينبع منها – سِيّان – الإثاراتُ الوجدانية والإيقاعات الموسيقية والصور الخصبة والإيحاءات المتعدِّدة والمواقف الدرامية والشخصيات النابِضة بكل تناقضات الحياة ، ولا بد أن يكون التفاعل عضويّا بين هذه العناصر المتعدِّدة حتى يرتفعَ الشكل الفنيّ إلى مستوى العمل الفنيّ الحيّ .

ويقول فيلسوف الجمال والناقِد المعاصر جورج سانتايانا : إن الشاعر هو صائغ الكلمات ، الذي يُحيلها من مجرد حروف متتابعة إلى نبض حيٍّ يستولي على إحساسات القارئ ، عن طريق الصفات الحسية لصوت الكلمات وإيقاعاتها . وفي بعض الأحيان يُغرَم الشاعر بالإيقاعات إلى الحد الذي يَستغني فيه عن المعاني التقليدية ، بحيث تتحوَّل القصيدة إلى قطعة موسيقية مكتوبة بالكلمات ، كما كان الشاعر الإنجليزي سوينبيرن يفعل في بعض قصائده .

ويقول الناقد إروين إيدمان إنه من الممكن تصوُّرُ فنٍّ شعريّ له ما للعمارة التجريدية من خصائصَ تُختار فيه أصواتُ الحركة والسكون بأسلوب مثير ، حتى لتُصبح عديمةَ المعنى التقليديّ ، وإن استهوت السمع ومَلكت الحس ، كما تخلب اللُّبَّ الألوانُ التي تغطي السجاجيد الفارسية مثلا . وهناك شعراء كما أن هناك قراءً تصل قوة سَمْعهم إلى هذه الحساسية الخارقة للعادة ، التي تجعل للصوت نفسَ الإغراء الذي يُحِسه الأشخاص الذين يمتازون بقدر وافِر من الحُب تجاه المرئيات ، كلون ورقة من أوراق الشجر أو بحيرة . وقد أبدى أحد الأجانب الذين لا يعرفون اللغةَ الإنجليزية ، لدى استماعه إلى قصيدة شعر بالإنجليزية ، أنه لم يفهم كلمة واحدة ، لكن كانت هناك بعض الإيقاعات الصوتية التي أثارت حِسَّه الموسيقيَّ و ودَّ لو أعاد الشاعر قولها مرة أخرى . وفي هذا يتفق إيدمان مع الشاعر الفرنسيِّ مالارميه عندما يقول إن القصيدة لا تتألف من أفكار بل من كلمات .

لكن صياغة الكلمات ليست كلَّ صنعة الشاعر ، وأيضًا فإن ترتيب حروف السكون والحركة ترتيبًا فنيًا ليس كل التأثير الشِّعري الذي يراد ممارستُه على القارئ . فاللغة تشبه الموسيقى على نحو آخر أكثر من مجرد اقتصارها على إيقاعات تُشبِه نغمات الموسيقى القائمة بذاتها في عزلة . وإذا كانت النغمات الموسيقية بمفردها ليست السيمفونيةَ أو الكونشيرتو أو السوناتا، فكذلك الإيقاعات القائمة بذاتها ليست القصيدةَ حتى لو كانت مصقولةً وجميلة في حد ذاتها ، لأن لغة الشِّعر تتألف من إيقاعات متناسقة ومتناغمة بالضرورة ومؤثِّرة في الوقت نفسه . وصنعة الشاعر تتمثَّل في تطويع هذه المقاطع والإيقاعات القائمة بذاتها حتى تنصهرَ داخل كلٍّ متكامل يسمَّى

بالقصيدة ، ونجاح الشاعر أو فشلُه يتوقَّف على مدى سيطرته على هذه المقاطع والإيقاعات ، ومدى هضمه لها بحيث تفقد شخصيتها المميزة ، وتتحوَّل إلى خلية جديدة وحية في جسم القصيدة . وبناءً على ذلك فإن إيقاع الشِّعر هو الأداة الفنية والسَّيكولوجية ، التي يستغلُّها الشاعر في السيطرة على الحِسِّ عند القارئ وإخضاعِه لمشيئته كما يفعل المنوِّم المغناطيسي .

والقصيدة في حد ذاتها لا تعبِّر عن شيء بقدر ما تعبِّر عن نفسها . فعملية التوصيل مجرد وسيلة إلى هدف يَكمُن في عملية الخَلْق نفسها . وفي هذا يقول إ. أ. ريتشاردز إن أول شيء يُهِم الشاعر هو أن يجسِّد في نتاجه التجربة المعينة التي تتوقَّف عليها قيمة هذا النتاج ، فيجعله معادِلاً للتجربة بحيث يمثِّلها أصدق تمثيل . وفي حالات معقَّدة يشغل هذا الاهتمام كل فكر الفنان ، بحيث إنه لو شتَّت انتباهه وعُنِيَ بالتوصيل – كان لذلك أسوأ الأثر على كيان القصيدة . واللغة هنا هي أداة الشاعر في تجسيد التجربة بحيث لو فشل الشاعر في تطويعها – فإنه يفشل في خَلْق عمل شِعري له من الخصائص والملامح ما يساعد على التعرُّف عليه وَسْطَ آلاف الأعمال الشِّعرية الأخرى . لذلك : يقول ت. س. إليوت إن الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الشِّعر تَكمُن في خلق مُعادِل موضوعي له .

وإذا كانت الصنعة تلعب دورًا لا يقل في أهميته عن الموهبة في تشكيل العمل الأدبي – فإن العمل الأدبي ككل ليس نوعًا من الصنعة ، لأن هذا يعني أن الأديب يجب أن يحصل على نوع من التخصُّص الحرفي ، الذي يَنشُد نفس المهارة التي يمتاز بها الصانع الذي يُدرِك كل أبعاد صنعته عن طريق خبرته الشخصية ، وكنتيجة لمشاركته في تجارب الآخرين الذين تتلمذ على أيديهم .

ولكن المهارة الحرفية التي يحققها لا يمكن أن تجعل منه فنانًا ، لأن الحرفيَّ يكتسب بالمران أمّا الأديب أو الفنان فيولَد بموهبته . والدليل على ذلك أن بعض القصائد الرائعة والخالدة قد كتبت وما زالت تَعتورُها بعض العيوب في الصنعة ، ومع ذلك ظلت من القِمَم الشاهقة التي يجب على كل شاعر مبتدئ أن يتذوّقها ويتفهَّمها ، حتى يشقَّ لنفسه الطريق الصحيح ، بل إننا نستطيع القول بأنه من النادر وجودُ العمل الفني الذي لا يستطيع أيُّ ناقِد في أيِّ زمان أن يجد فيه ثُغْرة في الصنعة .

وقد يحدث العكس في الأدب عندما نكتشف أن أعظم منهج حرفيٍّ مكتمل سوف يعجز عن إنتاج أعظم الأعمال الأدبية ، إذا كانت موهبة الأديب هزيلة ومتهافتة ، ولكن يتحتَّم علينا التاكيدُ بأنه لن يتم إبداع أيِّ عمل فني دون اعتماد على قدر معين من المهارة والصنعة . وهذا القدر المعيَّن يختلف طبقًا لطبيعة مضمون كل عمل فني و وفقًا لتنوُّع العناصر التي يتألف منها . لذلك كلما تمكَّن الأدب من الصنعة كان هذا سببًا في جودة توصيل عمله إلى القارئ . وما نسميِّه بالموهبة الفطرية لا يعني مجرد الوحي الهابط على الأديب في حالة من حالات النشوة اللاواعية ، ذلك لأن الموهبة الشِّعرية تحتاج إلى قدر من الصنعة حتى تَبرُزَ في أحسن وأجمل صورها .

وإذا كان هناك ما يسمَّى بالصنعة في الأدب فلا يعني هذا أن الأعمال الأدبية يمكن أن يُنتِجَها أيُّ إنسان يبذل جهدًا عمليًا في سبيل تعلُّم أصولها وأسرارها ، فإن كانت الصنعة شرطًا ضروريًا لإنتاج الأدب الجيد ، إلا أنها لا تعد وَحْدَها كافيةً لإنتاج هذا الأدب الجيد . يقول روبين جورج كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن » :

« في قصيدة لبن جونسون يبدو لنا قدر كبير من المهارة الحرفية ، وقد يقوم ناقد باستعراض براعته ومهارته بتحليل ما تتضمّنه القصيدة – وهو عمل لا يخلو من فائدة محقّقة – من أنماط محكَمة ومبتكَرة في الأوزان والقافية ، وأنغام متوافِقة ومتنافِرة ، ولكن بن جونسون ليس شاعرًا عظيمًا لمجرد مهارته الحرفية في خلق مثل هذه الأنماط الشعرية ، بل إن عظمته الحقيقية تَكمُن في رؤياه التحليلية لآلهة الشِّعر أو شياطينه ، وكانت عملية تجسيدها جديرة باستغلال مهارته ، كما أن دراسة الأنماط التي خلقها تستحقُّ منا كل التقدير في سبيل متعتنا . »

وبمعنًى آخر فإن كولنجوود يؤكِّد لنا أن الصَّنعة الأدبية يجب أن تكونَ مساويةً تمامًا للموهبة الفطرية بحيث تساعدها وتساندها وتحميها من الدُّخول في طُرق مسدودة أو بعيدة حتى تصلَ إلى القارئ وهي في أحسن حالاتها المتجسِّدة . ولو كان بن جونسون فاقدًا للموهبة الفطرية التي أسماها كولنجوود بالرُّؤيا التحليلية – لَما نفعتْهُ الحرفية على الإطلاق .

وقد طبَّقَت الشاعرة والناقدة إديث سيتويل في كتابها « ملامح الشِّعر الحديث » هذا المنهجَ على أشعار ت. س. إليوت ، وقالت إن مهارته الحرفية قد بلغت شأوًا بعيدًا ، ومع ذلك فقد ظل مخلِصًا للطاقة الشِّعرية بحيث لم يقتلها وَسْطَ قيود الصَّنعة ، إذ إنه وضع الصَّنعة في خدمة الموهبة وليس العكس . وعندما قارنَتْهُ إديث سيتويل بشعراء معاصرين له اكتشفت أنهم يمتازون عنه بوعيهم المُطلق بالمهارة الحِرفية ، ومع ذلك فقد ظلوا أدنى منه درجاتٍ ودرجاتٍ في المرتبة الشِّعرية ، لأنه مهما يبدأ من ضرورة توفُّر المهارة الحِرفية عند الشاعر – فإنه لن يُعَدَّ شاعرًا إلا إذا تساوت المهارة بفنه : أي

يجب أن تكون مساوية تمامًا لشيء في خدمة الموهبة الشِّعرية ، وهذا ما يقصده ت. س. إليوت بقوله : الشاعر الجيد يعرف متى يكون واعيًا ومتى يكون لا واعيًا ، فالصَّنعة الشِّعرية تتطلَّب الوعي الكامل بالتقاليد السابقة وأصولها ، في حين أن الموهبة تتطلَّب درجاتٍ مختلفة من اللاوعي حتى تتدفَّقَ القصيدة بأسلوب طبيعي وتلقائي ، لكنه في الوقت نفسه مُحاط بوعي الشاعر بفنه . من هنا كانت المعادَلة الصعبة في النقد الحديث .

لذلك فإن خصائص الصَّنعة في الأدب تؤكِّد أن الأديب لا يهتدي إلى هدفه إلا حين يشرع في العمل ، لكن هذا لا يعني أن ذهن الأديب يخلو تمامًا من كل تفكير في اللحظة التي يَشرع عندها في إنجازه ، فلا يمكن أن يهتديَ الأديب إلى شيء لو أنه يجهل منذ البداية كل شيء عن هدفه . وكما أن كل عالم في معمله لا بد له من أن يكون على علم – ولو غامض مشوَّش – بما يريد بلوغه ، فمن الحتميِّ على الأديب أن يكون على دراية – و لو غير كاملة – بما يهدف إلى تحقيقه من عمله الأدبيِّ : أي أن الأديب يبدأ دائمًا من فكرة محمولة على جناحَي الصنعة ، ولو أن هذه الفكرة ليست بالضرورة تصوُّرًا عقليًا وحسيًّا يتميَّز بالوضوح والشمول . ولو كان الأديب – منذ البداية – على دراية ذهنية واضحة محدَّدة بالصورة النهائية التي سيتخذها عملُه الفنيُّ بعد خروجه إلى حيز التنفيذ – لكان العمل الفنيُّ نفسه شيئًا جاهزًا مسبقًا ، ولما واجهت الأديبَ أيةُ صعوبات في تنفيذ عمله ، ولما كانت هناك مفاجآتٌ في الصورة النهائية للعمل . لكن العَلاقة الحسّاسة والعضوية بين الصنعة والموهبة ، وبين الأداء والفكرة ، غالبًا ما تقدِّم للأديب ما يُدهشه من المفاجآت التي قد تصل إلى التناقض الحاد بين ما كان في ذهنه في البداية وبين

الصورة النهائية للعمل الفنيّ .

ويتطرّف فيلسوف الجَمال الفرنسيُّ المعاصر ألان في تأكيده على قيمة الصَّنعة في الفن ، فيوضِّح أن الإنسان لا يَبتكِر إلا حين يعمل ، والفنان في نظره صانعٌ قبل أن يكون فنانًا . لذلك يُعدُّ الفن صنعة وتحقيقًا وتنفيذًا لا يعتمد أساسًا على شياطين الإلهام و الوحي . فالفنان هو الصانع الذي يصارع المادة – لغةً كانت أم حجارة أم ألوانًا أم غير ذلك – حتى يُجبِرها على أن تتشكَّل طبقًا لإيقاع ذبذباته الفكرية والعقلية . بل إن ألان يتطرَّف إلى حدٍّ أبعد من ذلك ، فيقرر أنه ليس لدى الفنان أفكارٌ سابقة محدَّدة ، وإنما تَجيئُه الأفكار والخواطر كلما توغَّل في الإنتاج والعمل . وبذلك لا يتضح المضمونُ الفكريّ تمامًا إلا مع الاكتمال النهائيّ للعمل الفنيّ . ولذا يمكن القول بأن الفنان هو المتذوِّقُ الأول الذي يَشهد مولد عمله الفنيّ ، تمامًا كالعالِم الذي يكتشف النظرية أو المعادلة العلمية ، ويستمتع بإنجازه العلميّ قبل أيّ إنسان على وجه الأرض .

وعندما يقول ألان إن قاعدة الجمال لا تتضح إلا في صميم العمل الفنيّ – فإنه يقصد أنه ليس هناك فارقٌ في عملية التخيُّل عند العالِم أو الفنان ، فهي جهدٌ إبداعيّ يستشعر فيه الفنان أو العالِمُ مقاومة المادة ، فضلاً عن أنه على وعيٍ تام بأصول الصنعة الممتازة التي تعتمد على الجهد الشاق والمران الطويل . فإذا كان الشِّعر – مثلاً – لا يُصنَع إلا من ألفاظ ، فإن الشاعر الحقيقيَّ لا يزدري مادته – أي اللغة – ولا يحتقر الصنعة ، وإنما يعشقها بنفس جنون عشقه لفن الشِّعر كله . وقد يستسلم الشاعر للإلهام والشطحات اللانهائية ، لكن مقاومة اللغة سرعان ما تَعصِمه من التخبُّط والارتجال

الأحمق . فالصنعة هي الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الفنان عن طريقها فَهْمَ نظام الأشياء الصارم ، والوقوفَ على قواعد المضمون الذي يعالجه . وإذا كان الفنان في حاجة إلى تأمُّل الطبيعة ، ودراسة نُظُمها ، ومعرفة أشكالها ، فإنه في أمسِّ الحاجة إلى تنظيم الطبيعة ، والكشف عن إيقاعات جديدة ، والاهتداء إلى عَلاقات جمالية لم تكن في الحسبان . ويقترب الفنان من العالم كثيرًا حين يعبِّر عن أية فكرة من الأفكار ، وذلك لأنه يُضفي عليها طابعًا عامًّا بحيث يجعلها تتحدَّث إلى كل إنسان ، مثلها في ذلك مثل كل الأعمال الفنية الخالدة . كذلك فإن العالِمَ يستخدم صنعته العملية والعلمية في التحدُّث إلى العقل الإنسانيِّ في كل مكان وزمان .

أمّا الفيلسوفُ الوجودي الألماني مارتن هايدجر فيوضِّح أن صنعة الفنان تنحصر في إيجاد « شيئية » العمل الفني : أي في خَلْق الموضوع الجماليِّ المتجسِّد ، الذي يستأثر بإدراكنا الحسيِّ من خلال حقيقته المادية المباشرة ، لذا يتوقف هايدجر طويلاً عند دراسة « العمل الفنيّ » من حيث هو « شيء » ، حتى يكتشفَ لنا عمّا في الموضوع الجماليِّ من شيئية . و الشيء هو الموضوع القابل للإدراك ، ومن ثم يملك القدرة على أن يولِّد لدينا بعضَ الإحساسات : أي أن الأشياء هي أحاسيسُ باطنة في صميم شعورنا . وعندما تتشكَّل مادة الشيء فإنها تحمل صورة معينة . لذلك فالعمل الفنيُّ امتزاجٌ للمادة والصورة ، أو المضمون والشكل . وتتجلى صنعة الفنان في إيجاد الوحدة العضوية بين العنصرَيْن المتفاعلَيْن .

أمّا الصَّنعةُ بمفهومها النفعيِّ – في نظر توماس مونرو – فإنها تقترب كثيرًا من مفهومها الفنيِّ ، لأن غاية أية صنعة في الوجود هي فائدةُ الإنسان

و منفعته . لذلك فالصنعة النفعية والصنعة الفنية تقفان على أرض مشتركة ، تتمثَّل في العلم الذي يستخدمه الإنسانُ من أجل خَلْق عالمٍ أفضل . يقول توماس مونرو في كتابه « التطوُّر في الفنون » :

« يشترك الفنُّ والصَّنعة النفعية في أشياءَ كثيرة ؛ فكثيرًا ما يتداخلان أو يتعاونان معًا ، وبخاصَّةٍ في تلك الفنون التي تسمَّى بالنافعة كالعمارة وصنع الأثاث والفخّار والمنسوجات والملابس والأواني . وكل هذه تَنطوي على غاياتٍ نفعية وجمالية ، ويتعاون المصممون الفنيون والمهندسون العلميون في إنتاجها . وقد تكون الصَّلاحيةُ لوظيفةٍ نفعية جزءًا من معنى عمل فنيّ . فعلم النبات وفن الحدائق يتعاونان في تنسيق زراعة الأشجار والأزهار ونباتات الزينة ، والعلم والفن يسكنان عالما واحدًا ، أمّا الثُّغرة التي بينهما فقد سُدَّت في كثير من الأماكن ؛ فيعمل المهندسون والفنانون جنبًا إلى جنب في الإذاعة والتلفزيون والسينما والطباعة المصوَّرة بالألوان . ولا يخفى أن جميع المحاولات الرامية إلى الفصل الشديد بين الفن والعلوم التطبيقية على أساس مصطلحات من أمثال ، « النافع والجميل » و « العقلاني والانفعالي » و « العملي والجمالي » و « الفيزيائي والسَّيكولوجي » إنما تتجاهل كثيرًا من الأنواع والمركبات الواقعة على الخط الفاصل بين كل من هذه وتلك . »

ويوضِّح توماس مونرو أن مجرد الاعتراف بوجود الصنعة في الفن دليلٌ على أن وظائف الفن يمكن دراستُها وتخطيطها علميًا . وهذه النظرية لا تدفع بأن الفن ينبغي أن يوجَّه نحو أية وظيفة بالذات ، وهي لا تتضمن أن الفنانين أنفسَهُم ينبغي أن يقوموا بالضرورة بالبحث والتخطيط ، لكنها تومِئ إلى أن العلماء المعنيين بفهم الفن يسوغُ لهم فعلُ ذلك على سبيل الاستفادة بالمنهج

العلميّ في عملية التذوُّق الفني . فالفن يمضي في سبيله حاملاً تأثيراتِهِ ، شاء الفنان والمعجبون به التفكير فيها أو لم يشاءوا . وهذه التأثيرات تُعَدُّ جماليةً وفنية و وجدانية من جهة ، واجتماعية واقتصادية وسياسية من جهة أخرى . ومن الواضح أن سلطان الفن على أذهان الجماهير وعلى سلوكهم في الحياة العملية شيء ملموس وظاهر لكل ذي عينين . فإذا نَبذ علماء الفن الاهتمامَ بهذه التأثيرات ، فإنهم بهذا يُشبهون علماء الكيمياء الذين يضعون العناصر الكيميائية بعضَها مع بعض ، ثم يقدِّمونها إلى الجمهور بغير معرفة ولا اهتمام بما إذا كان المخلوط الناجمُ عن ذلك متفجِّرًا أو سامًا .

ولا نعني بهذا أن يضع الفنانون أنفسهم في خدمة رغبات الجمهور لتلبية طلباته ، لكننا نقصد أن صنعةَ الفنان تشكِّل القنطرة التي يَعْبُر عليها لكي يصل إلى جمهور المتذوِّقين . وكلما كانت القنطرة راسِخةً ومتينة كان تأثيرُ الفنان في جمهوره أشدَّ وأقوى . وكل الفنانين – على مر العصور وفي مختلِف البقاع – يهدفون إلى التأثير في أكبر جمهور ممكن ، سواء اعترفوا بذلك أو أنكروه . فالقصيدة لا تتحقَّق على الورق ، أو المسرحية على خشبة المسرح ؛ بقدر ما تتحقَّق داخل عقل الجمهور و وجدانه . لذا فالوجود الحقيقيُّ للعمل الفنيِّ يَكمُن داخل الجمهور . وليس هناك سوى الصنعة لكي يُحقِّقَ الفنان هذا الهدف الأسمى .

و وجود الصنعة في الفن لا يحتِّم على الفنان أن يخطِّط مقدَّمًا ليُحدِث تأثيرًا معينًا في المتذوِّقين ، وأن يفكِّر في هذا وهو يعمل ، فإن ذلك بطبيعة الحال قد يدمِّر عمله بمنتهى السهولة ويحوِّله إلى مجرد صانع أو حِرْفي ، ذلك أن تساؤله عن مدى حُب الناس لفنه قد يشرد خياله ، كما أن في تكييف عمله

وفق ذوقهم ما قد يخفض من مرتبته وجودته . والواقع أن مجرد كَوْنِ الفنان ربما أَلَّفَ شيئًا أو أدَّى عملاً ما في بعض الأحيان لا لشيء إلا لكي يعبِّر عن نفسه أو يُرضي دافعًا خلاقًا - أمرٌ يستقيم تمامًا وطبيعة الصنعة في الفن .

وللفن وظائفُ كثيرة ومختلفة بالنسبة لمختلِف أنواع الناس والمواقف . فإن كان الفن قادرًا على مساعدة الفنان على بلوغ الطمأنينة الروحية والانسجام الباطني بالتعبير عن نفسه ، بتجسيم خيالاته ، والاتصال بغيره - فتلك في حدِّ ذاتها إحدى وظائف الفن ، وسواء خططت عن وعي على هذا الأساس أو لم تخطط ، فإن عملية الخَلق - عملية معالجة الفنان لمواده و وسائله بحيث يُجبرها على إخراج الشكل المرغوب - تُعَدُّ صنعة فنية للتعبير والاتصال من جانب الفنان . وليس من التناقض في أيِّ عمل فنيٍّ أن يقوم بوظيفة من أجل الفنان ، وبأخرى من أجل الصَّفوة من الجمهور ، وبثالثة من أجل الجماهير ، وبأخرى أيضًا بالنسبة لمن يتعاملون في عمله ويقومون على تمويله . والواقع أن الفنان حين يَعُدُّ عمله - في المقام الأول - تعبيرًا ذاتيًا أو خلقًا خاصًا ، فإن ذلك على طول المدى قد يُضفي على عمله قيمةً عند الغير أكثر مما لو كان قد سعى إلى إرضائهم . فكِيانُ الفنان ليس سوى صورة مصغَّرة لكيان البشرية .

لكن يجب أن نضع في اعتبارنا - في الوقت نفسه - أن الفن يُنتِج بالفعل ويُنَمِّي في الجمهور أنواعًا جديدة من القيمة ، بَيْدَ أن الصنعة النفعية والعلوم التطبيقية تفعل الشيء نفسه أيضًا . فعلى سبيل المثال نجد أن تكنولوجيا التغذية والطب تَزيد من قدرة الإنسان على الاستمتاع بقيم الحياة ، وكذلك تفعل تكنولوجيا الصناعة والقانون والتربية . والواقع أن القيمَ التي تُمِدُّنا بها الفنون لا تختلف عن هذه بصفة مطلقة ، فإن كثيرًا منها قِيَمٌ مباشرة ، ينبغي

الاستمتاع بها فوريًا في صورة إدراك حسيّ مباشر . لكن الفنون تزوّدنا بقيم جديدة نوعًا ما باستحداثها أنواعًا جديدة من الشكل والأسلوب ، وبمضاعفة تنوُّع وثراء عالمنا الإدراكيّ الحسيّ والتخيُّليّ ، فضلاً عن معانيه الانفعالية . أمّا العلوم فتخلق بدورها قيمًا ، وتجعل الحياة أحفل بالمعنى والاهتمام بمساعدتها لنا على فهم أنفسنا والعالم الذي نعيش فيه . ولا شك أن الفنون والعلوم التطبيقية تمنحنا قوةً متزايدة نسيطر بها على الطبيعة وعلى أنفسنا ، وعلى بعضنا البعض . ويجب على العقل الإنسانيّ أن يستغلها دائمًا لما فيه الصالح المادي والروحي للبشر .

إن إتقان الإنسان المستمرّ لصنعة المعرفة يؤكّد لنا أن الفنون والعلوم لا تشغل حقولاً منفصلة من الظواهر . فإن الأنواع الرئيسية من الظواهر التي تدرسها العلوم وتتولّى وصفها ، كالأعداد والمثلثات ، والنجوم والبرق ، والنباتات والحيوانات ، والشئون الإنسانية ، قد عالجتها الفنون في فترة أو أخرى . وكان لكليهما في بعض الأوقات أهدافٌ ومَرام متماثلة ، كاكتشاف حقيقة العالم ، وبيانها للناس ، وضبطها والتحكُّم فيها من بعض النواحي . وقد درست العلوم الفن ، كما أن منتجات العلوم حازت إعجابَ الفنانين ، حيث تظهر الأشكال الهندسية في فن العمارة والنَّحت وتصميم رسوم المنسوجات وفن التصوير . بل إن بعض الشعراء أحال قصائده إلى نوع من المعادلات الرياضية التجريدية .

إن الخلاف بين العلم والفن خلافٌ مصطنَع إلى حدٍّ كبير ، ونوع من السَّفْسَطة التي تَحلو للذين يَجهلون جوهر العلم وروح الفن في آنٍ واحد . فالعلم لا يفرض أيَّ احتكار على الاستدلال العقليّ ، في حين لا يفرض الفن

أيَّ احتكار على الوجدان و الخيال ، فكلاهما يستند بقوة على إدراك الحواس ، وكلاهما يعالج مفاهيمَ خاصة وصورًا وأشياءَ مستقلة ، وكلاهما يقوم بعمليات العد والمقاس في بعض الأحيان ، كما يستخدم في أحيان أخرى طرائق أقل دقة ، وكلاهما يتولّى هداية الحياة ، حَسُنَت تلك الهداية أو ساءت ، وكلاهما يُسهم في منحها نصيبًا من القيم . وقد أثبتت المعرفة الإنسانية أن تاريخها الطويل كان تاريخًا مشتركًا للفنون والعلوم ، ولم يحدث انفصال بينهما إلا في عصور التخلُّف الحضاري والتدهور الفكري . أمّا في عصور الازدهاروالانطلاق فكانت صنعةُ المعرفة هي صنعةَ الفن والعلم في آنٍ واحد .

الفصل الرابع
الوِجدانُ العِلميّ

قد يبدو اصطلاحُ الوجدان العلميِّ غريبًا لأول وَهْلة ، لارتباط الوجدان في ذهن الناس بالأدب الذي يتخذ منه مادتَهُ الخام ومضمونه الأساسيَّ . لكن الوجدان العلميَّ حقيقةٌ واقعة ؛ لأن العلماء مهما يتسلَّحوا بالموضوعية الأكاديمية والحيادية الباردة البعيدة عن كل عاطفة – فإنهم ما زالوا بشرًا بكل ما يجتاح وجدانهم من عواطفَ وأحاسيسَ وآلام وآمال . . . إلخ . وإلا بماذا نفسِّر صيحة العالِم الإغريقيِّ الشهير أرشميدس عندما خرج من الحمام صائحًا صارخًا : « وجدتُها » ؟ كان في قمة العاطفة المشتعلة وقد تجسَّدت في الانتصار العلميِّ الذي اكتشفه . كذلك فإن صيحة أول رجل فضاء يرى الأرض من الخارج ويقول « ما أروع المنظر ! » ، هذه الصيحة لا يمكن أن تكون جزءًا من برنامج الرحلة الفضائية ، بل هي انسكابُ روح الإنسان و وجدانِهِ على ما يراه من روعة خلابة . ومن الطبيعيِّ ألا ينجحَ أيُّ باحِث علميّ لا يُحِب ميدان بحثه ولا يشعر نحوه بحماس مشتعل؛ فالعاطفة هامة وضرورية جدًّا في مجال البحث العلميِّ ، لأنها الطاقة التي تولِّد الشَّغف والوَلَع والإصرار عند الباحث بحيث تمكِّنه من الاستمرار حتى يبلغَ هدفه .

وإذا كان ما يسمَّى بالوحي يلعب دورًا حيويًا في إلهام الأديب بمضمون

عمله وشكله الفني - فإنه يلعب نفس الدَّور بالنسبة للعالم . فهو ليس إنسانًا آليًا يتعامل مع المعادلات والنظريات والقوانين بدون المعاناة العميقة التي تزخر بالأمل واليأس ، بالإصرار والتردد ، بالانطلاق والنكوص . . . إلخ . لذلك يقول العلامة ليشنروفتش : « أيًا كان وَحْيُ عالِم الرياضيات فهو يُبدع ويَزن الأمور بإحساس رياضي متجانس لحساسية الموسيقي والأديب والفنان التشكيلي . والرياضي في هذا فنانٌ أكثر منه عالِمًا يُناجي نفسه مناجاةً تختلف اختلافًا كبيرًا عن التخاطُبِ العقليِّ البارد ، حُبْلى بالإدراك الداخلي الخلاق ، كأنها الإرهاصُ الشِّعري . »

كما يقول الشاعر جيوم أبولينير إن كل من يفتح رؤًى جديدة للكون الظاهري والداخلي فهو فنان . وهذا الكلام يتفق أيضًا مع جان كوكتو القائل بأن الشِّعر لا يَقتصر على الكلام المنظوم ، وأن براك شاعر في صوره وسترافنسكي شاعر في موسيقاه ، كما أن أينشتاين ونيلزبور ولويس دي بروي هم شعراء الفيزياء الجديدة . إن المنهج العلميَّ ليس مجرد عملية رياضية بَحْتة أو سلسلة ميكانيكية من الأسباب والنتائج . إنه يضع العامل الإنسانيَّ في الاعتبار الأول ، وذلك بما يحمله من شِحْنات الانفعال ومحاذير اليأس وانطلاقات الفكر . فالإنسان - في نظر العالم - ليس مجرد معادلة رياضية أو آلةٍ صمّاء ، وإلا قضينا على الإبداع الفكريِّ والانطلاق الروحيِّ عنده . لذلك ينتقد ألبرت شفايتزر في كتابه « انهيار وإحياء الحضارة » العلمَ الذي يتجاهل وجدان الإنسان وروحه ؛ فهو في نظره طريقُ التدهور الحضاري للإنسان . يقول شفايتزر : « إن الإنجازاتِ العلميةَ المادية ليست حضارةً ولا يمكن أن تُصبح حضارة إلا بمقدار ما تستطيع عقلية الشعوب

المتمدينة أن توجِّهَها نحو صالح الفرد وسعادة الجماعة . فالحضارة عبارة عن جماع كل تقدُّم حقَّقه البشر وكل فرد في كل مجال من مجالات العمل ومن كل وجهة نظر ، من حيث كون هذا التقدُّم يساعد الكمالَ الروحيَّ والنضوج الوجدانيَّ للأفراد . فالتقدُّم الحقيقيّ هو هذا الكمال الروحيّ . »

أي أن الحضارة الإنسانية لا تستقيم إلا إذا سارت على قدميها الاثنتين : العلم والأدب ، هذا يهذِّب ذاك ، ذاك يُثري هذا . لأن المعرفة العلمية الحديثة اقترنت بنظرةٍ إلى العالم خاليةٍ من كل تأمُّل إنساني وخيال وجداني ، فهي لا تُعنَى إلا بتقرير الوقائع الفردية ، أمّا التنسيقُ بين العلم والفن ، والمعرفة والأدب ، واستخدام النتائج لإيجاد نظريةٍ في الكون - فهذا ليس من شأنها فيما تقول . وقديمًا كان كل رجال العلم مفكِّرين وفنانين لهم شأنُهم في الحياة الروحية والوجدانية لعصرهم ، ويكفي أن نتخذَ أرسطو مثالاً على ذلك . أمّا عصرنا الحديث فقد اكتشف كيف يمكن فصلُ العلم عن الفن ، ونتيجةً لهذا أصبحَ لدينا علم أصَمُّ وغير إنسانيٌّ ، ولم يكد يبقى لدينا علم يَرسُم للكون نظرة شاملة ونظرية متكاملة . لكن بدون هذه النظرية لن ينجحَ أيُّ عالم في أن يكون مُبدعًا خلاقًا بالمعنى الصحيح في ميدان تخصُّصه ، لأن مجرد الاعتماد على المنهج العلميِّ الصارم البارد سيحيل عقله الخلاقَ إلى آلة صمّاء لا تُقيم اعتبارًا للكيان الإنسانيِّ داخله . فليس من العبقرية العلمية في شيء أن يَعكُفَ عالم في معمله سنوات طويلة لكي يَخرج على العالم باكتشاف قد يدمِّر الحضارة الإنسانية في ساعات معدودات . أمّا العالم الذي يستلهم دائمًا روح الإنسانية في أعماله - فلا بد أن يضع نفسه في خدمة البحث عن إنسان أفضل وعالم أجمل .

في هذا المجال لا يختلف العالِمُ كثيرًا عن الأديب ، فالإلهام ضروريّ لكليهما ، بل إن ماكس ڤيبر يؤكِّد في كتابه « صنعة العلم » أن هذا الإلهام لازمٌ أيضًا للمُشتغِل بالتجارة والصناعة والزراعة وغيرها من مُختلِف النشاط الإنتاجي . وتحديد مفهوم واحد للإلهام صعب ، إذ إننا نعبِّرعنه أحيانًا بالموهبة ، وأحيانًا أخرى بالعبقرية ، وأحيانًا ثالثة بالذكاء الخارق ، ورابعة بالنظرة الثاقبة . . . إلخ . لكن المحصِّلة النهائية واحدة وهي أن هناك عالَمًا زاخرًا بالأحاسيس والانطلاقات والشَّطحات الغامضة التي نشعر بأثرها الحاسِم في حياتنا العملية ، على الرغم من عَجْزنا عن وضعها تحت مِجْهر التحليل العلميِّ المجرد . لذلك فنحن نُطلِق اصطلاح الوجدان عليها حتى نفرِّق بينهما وبين العمليات العقلية التي لا تَمُتُّ للعاطفة الإنسانية بصلة .

وفي مجال الوجدان الإنسانيِّ لا فرق بين عالِم وأديب كما يقول ماكس ڤيبر : « تخطر لنا الأفكار متى طاب لها هي ذلك ، وليس حين يطيبُ لنا نحن . وتطرأ أفضل الأفكار في ذهن العالم بذلك الأسلوب الذي يصفه إيهرنبورج بقوله (عند القيام بتدخين سيجار فوق الأريكة) ، أو كما يصرِّح هلمولتز عن نفسه بدقة علمية : (حين نقوم بنزهة في شارع ينحدر ببطء) ، أو بطريقة مماثلة من تلك الطُّرق التي تتيح للعالم لحظاتٍ من التجلِّي دون أن يعمل لها حسابًا . وهذه اللحظات تؤكِّد أن المنهج العلميَّ ليس السلاح الوحيد في يد العالم ، بدليل أن الأفكار تأتينا عندما لا نتوقَّعها ، وليس بالضرورة أثناء جلوسنا في هدوء إلى مكاتبنا لإعمال الفكر وصولاً إلى نظرية معينة ، أو خلال قيامنا بالبحث العلميِّ الدقيق . فمن المؤكَّد أن الأفكارَ والنظريات ما كانت لتخطرَ على الذهن ، لو لم يتميَّز نشاطنا العلميّ بإيمان قويّ وتفانٍ

انفعالي و وجدان متحمِّس .

وبصرف النظر عن كل الاعتبارات - فإن المُشتغِل بالحقل العلميِّ يجب عليه أن يعمل حسابًا لعنصر المفاجأة ، الذي يدخل في كل عمل برغم منطقية المنهج العلمي ، التي تعتمد على الارتباط الميكانيكيِّ بين الأسباب والنتائج . فالمنهج العلميّ لا يقدِّم الدليل المُسبَق على احتمال هبوط الوحي والإلهام على العالم من عدمه . فقد يكون العالم عبقريًا ، ومع ذلك نجد أن تطبيقه الحَرْفيَّ للمنهج العلميِّ المُسبَق لا يساعد على التجلِّي بمعنى الحصول على فكرة جديدة وقيمة من بنات أفكاره . هنا تَبرز ضرورة الوجدان المتحمِّس المنفعِل للعالم . إن هذا الوجدانَ هو الذي يَبتكر ويُضيف ولا يُكرِّر في آليَّةٍ بحتة ما سبق الوصولُ إليه وتحقيقه . والحق فإنه لا توجد زيادة في أيِّ مجال بدون الشِّحنات الوجدانية التي تُشعِل في الإنسان الحماسَ والإصرار . ومن الخطأ الفادِح أن نعتقد أن هذه الحال وَقْفٌ على العلم وحده ، أو بأن الأمور في مكتب للأعمال التجارية مثلاً ، تختلف عنها في معمل للتجارب العلمية . فرَجُل التِّجارة أو الصناعة الكبير لا يمكن أن يكون كبيرًا بدون هذه الشعلة التي تَجلُب الأفكار المبتكَرة والخواطر الجديدة إلى ذهنه ، وهذا هو الفرق بين الشَّخص الذي ينطلق في حياته وعمله بثقةٍ وتفاؤل حتى يصلَ إلى أعلى درجات الإنجاز الإنسانيِّ ، وبين الشخص الذي يقضي حياته كاتبًا في مصلحة حكومية أو موظَّفًا تقليديًا يحسُب المدى الذي سيحصل فيه على درجة أو علاوة ، مثل هذا الشخص لن يكون خلاقًا أو مُبدِعًا بالمعنى الصحيح في مجال التنظيم والابتكار؛ لأنه قضى على عالمه الوجدانيِّ الرَّحب الذي تحوَّل إلى طريق مظلم مسدود .

إن وجود الوجدان في حقل العلم لا يلعب بأية حال من الأحوال دورًا يفوق - كما يُخيَّل للغرور الأكاديمي - دورَهُ في مجال التغلُّب على مشكلات الحياة العملية بواسطة مقاولٍ أو مهندس ناشئ مثلا . ومن ناحية أخرى - وهذا مما يُساءُ فهمُه وتفسيره في أغلب الأحيان أيضًا - فإن الدَّور الذي يلعبه الإلهام الوجدانيّ في العلم لا يقل عن دوره في مجال الفن . إنها لحماقةٌ صبيانية حين نعتقد بأن عالم الرياضيات يتوصَّل إلى أية نتائجَ ذاتِ قيمة من الناحية العلمية بمجرد جلوسه إلى مكتبه ، مُستخدِمًا المسطرةَ أو الآلات الحاسبة أو غير ذلك من الوسائل الآلية . وخيال العالم الرياضيِّ يختلف تمامًا من حيث هدفه والنتائج التي يصل إليها عن خيال الفنان الخلاق ، كما يختلف الاثنان في نوعية الخيال وكيفيته بصورةٍ أساسية . لكن العملياتِ والمسارات السَّيكولوجية فإنها لا تختلف عند الاثنين ، فكلاهما نشوةٌ وجدانية تصل إلى هَوَسِ الدراويش ، وحالة من التجلِّي الذي يعشقه المتصوِّفة .

ويؤكِّد ماكس فيبر أن حصولنا على الوجدان العلميِّ أو عدمه يعتمد على مصائرَ تَخفى علينا تمامًا ، مثل اختيار الله (عزَّ و جلَّ) لإنسان من البشر لكي يبعثه نبيًا . وهذا يذكِّرنا بما جاء في كتاب رينيه ويج « الفن والروح » حين يتحدَّث عن النظرة العلمية التي نظر بها الدارسون الأكاديميون إلى النشاط الروحي للإنسان ، منذ عصر النهضة والتي انتهت في عصرنا إلى نوع من التخصُّص العلميّ . هذه النظرة الجافة هي الأزمةُ الحقيقية لإنسان القرن العشرين ، لأنها فصلت بين عقله و وجدانِه ، وجعلته يعاني من انفصام مزمن في الشخصية . ويُضيف جاك بيرك وروجيه جارودي إلى رينيه ويج قولَهما إنه لن يتيسَّر أيُّ حل لهذه المشكلة القديمة والتقليدية والخطيرة إلا إذا التقى

الغربُ العلميّ بالشرقِ المؤمن ، الشرق الذي حرَص دائمًا على قيَمِه الروحية ، والتي أدَّى ضياعُها إلى الأزمة التي يُعاني منها الغرب حاليًا ، وإلى الأمراض النفسية والعصبية التي أصبحت من خصائصِ هذا العصر المضطرب المرهق .

ويتفق توفيق الحكيم مع رينيه ويج وجاك بيرك وروجيه جارودي في ضرورة مساندة الإلهام الروحي للعلم المادِّي ، برغم أنه يُرجع الانفصال بين العقل والوجدان إلى مطلع القرن التاسعَ عشرَ وليس إلى عصر النهضة كما يؤكِّد رينيه ويج . يقول الحكيم في كتابه « التعادلية » : « إن التعادل الذي كان قائمًا حتى مطلعِ القرن التاسعَ عشرَ بين قوة العقل وقوة القلب ؛ أي بين نشاط التفكير ونشاط الإيمان ، قد اختلَّ منذ ذلك الوقت بتوالي انتصارات العلم العقليِّ ، واستمرار جمود الجانب الدينيِّ . فالعلم وليد العقل قد ضاعفَ قوته وجودُ وسائلِه و وُسْعُ آفاقه ، فى حين أن الدين وليدَ القلب بقيَ محصورًا في أفقه ، لم يكتشف منابعَ جديدة في أعماق القلب الإنسانيِّ ، تتعادل مع تلك العوالم الجديدة التي اكتشفها العقلُ البشريّ . وباختلاف هذا التعادل وقع العصرُ الحديث في الجانب الأرجح ، ونجم عن ذلك خضوعُه للنتائج المترتِّبة على سيطرة العقل وحده ، ومنها حريةُ الإنسان في هذا الكون تبعًا لحرية فكره ، وإنكار كل ما لا يَثبُت بالبحث والاختبار ، ومن ثم إنكار إرادةٍ أخرى غير إرادة الإنسان أو وجود آخر غير وجوده . فهو كائن وحده في هذا الكون . وكان لهذا الاختلالِ في التعادل نتيجتُه الطبيعية التي لا بد أن تُلازِم كل اختلال في التوازن ، وهو القلق . فالقلق السائد في النفوس اليوم مَبعثُه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب . »

والعجيب أن كبارَ علماء الرياضة والطبيعة والكيمياء والأحياء وغيرِها من

العلوم ، يعترفون بخطورة هذا الجانب الوجدانيّ في نشاطهم العقليّ ، في حين يتشدَّق مُدَّعو العلم الحديث بأنهم لا يعترفون بشيءٍ اسمه الروح ، ذلك في الوقت الذي نجد فيه عالمًا رياضيًا كبيرًا مثل هنري بوانكاريه يربط بين عملية الإبداع العلميّ ونشوةِ الإلهام الوجدانيّ في كتابه « العلم والمنهج » ، وهو بصدد اكتشاف رياضيّ هامّ « الدالة الفوكسيانية » . لقد قضى أسابيع يبحث عن وسيلةٍ للتعبير عن ذلك الاكتشاف . كان هناك إحساسٌ لا يعرف كُنْهَهُ لكنه يشعر به برغم امتلاكه للمنهج الرياضيّ الذي يُخضِع كل الأفكار لمنطق صارم . كان كالتائه أو المتصوِّف الهائم الذي بلغ مرحلة عالية من التجلِّي لا يجد لها تفسيرًا علميًا مُقنِعًا . وإذا به ذات يوم ، وهو يضع قدمه على سلم الأتوبيس المُسافر في رحلة جيولوجية ، وقد طرأت على ذهنه فكرةٌ دون إعداد لها من أفكار سابقة ، وهي أن التحوُّلاتِ التي تميِّز الدالة الفوكسيانية تُماثِل ما يحدث في الهندسة اللاإقليدية . ولم يستطع بوانكاريه تحقيقَ تلك الفكرة الفجائية لانشغاله في الأتوبيس بأحاديثِ الصِّحاب والزملاء ، ولكنه كان واثقًا بما توصَّل إليه ثقةَ الفنان المُلهَم في الأحاسيس التي تجتاح وجدانه من حيث لا يَدري ولا يَعلم .

وفي كتاب « الكون ودكتور أينشتاين » يوضِّح المؤلف لينكولن بارنيت مدى التخبُّط الذي وقع فيه العلماء عندما ظنوا أن العقل العلميَّ البارد الخاليَ من كل خيال و وجدان وإحساس – هو السلاحُ الوحيد الذي يستطيعون به تحقيق أيِّ شيء وكل شيء . يقول بارنيت : « عندما قَبِلَ العلماء وصف الكون بطريقة المعادلات الرياضية – وجدوا أنفسهم مضطرِّين إلى الابتعاد عن الطريقة التجريبية وطريقة العلم بالحواسِّ . ولإدراك أهمية هذا التراجع لا بد

أن نحدِّد الفصل بين الطبيعة وبين ما وراء الطبيعة ، والأسئلة التي تدور حول العلاقة بين الإنسان والحقيقة ، بين الموضوعية والذاتية . فهذه هي الأسئلة التي جذبت العلماءَ والفلاسفةَ والمفكِّرين منذ فجر التاريخ الإنسانيّ . فمنذ ثلاثة وعشرين قرنًا كتب العالِمُ الإغريقيّ العظيم ديمقريطس يقول « الحلاوة والمرارة والبرد والدِّفء وكل الألوان ، كل هذه الأشياء توجَد في الخيال الإنسانيّ وليست في الحقيقة المطلَقة ، ولا يوجَد في الحقيقة إلا الجسيمات والذرات الثابتة وأثر حركاتها في الفضاء .» وقد كان جاليليو يُدرك ذاتية المميزات لصفات الحواسّ مثل اللون و الطعم و الرائحة والصوت ، و أوضح « أنها لا يمكن أن ترجع إلى الأشياء الخارجية ، بل إنها مثلُ الألم الناشئ من لمس هذه الأشياء .» وقد حاول الفيلسوف الإنجليزيّ جون لوك أن يتغلغل إلى أعماق الحقيقة ولُبِّها وذلك بتعيين الحد الفاصِل بين ما أسماه الصفات الابتدائية والصفات الثانوية للمادة . لذلك فإنه اعتبرَ الشكل والحركة والصَّلابة والخواصّ الهندسية صفاتٍ حقيقية أو ابتدائية كامِنة في الجسم نفسه ، في حين اعتبرَ الصفاتِ الثانويةَ مثل الألوان والأصوات والذوق مجردَ إسقاطٍ على أجهزة الحواسّ . وقد بدا واضحًا لكل من جاء بعده من المفكرين مدى التصنُّع في هذا التحديد .

وقد قال الرياضيّ الألمانيّ لايبنتز : « إنني أستطيع أن أبرهِنَ على أن الضوء والألوان والحرارة وما شابهها ليس إلا صفاتٍ خارجية . ليس هذا فقط بل تنضم إليها الحركةُ والشكل والسَّعة . وكما أن حاسة البصر تُفيدنا أن كرة الجولف بيضاء ، كذلك الرؤية عن طريق حاسة اللمس تُفيدنا على أنها مستديرةٌ ناعمة وصغيرة ، وهذه كلها صفات لا ظِلَّ لها من الحقيقة المستقلة

تمامًا عن حواسِّنا . شأنها في ذلك شأنُ تلك الصفة التي اتفقنا على تسميتها باللون الأبيض . »

من هنا وصل العلماء والفلاسفة تدريجيًا إلى الاستنباط المدهش ، وهو أنه لما كان كل جسم عبارة عن مجموعة صفات ، وحيث إن الصفات يُدرِكها العقل ، فإن كل الكون الموضوعيِّ المكوَّن من مادة وطاقة وذرات ونجوم ، لا يوجد إلا نتيجةً لشعورنا وإدراكنا . مثله في ذلك مثلُ أيِّ عمل أدبيّ ، فالقصيدة أو الرواية لا توجَد داخل كتاب ، ولا المسرحية فوق منصة المسرح ، لأنها كلها أعمال أدبية موجودةٌ نتيجةً لشعورنا بها وإدراكِنا لها . إذن فالعمل الأدبيُّ يُحاكي النظام الكونيَّ في أنه عبارة عن بُنيان ضخم من الرموز الاصطلاحية تُقيمه حواسُّ الإنسان . وكما قال بيركلي عدو المادية اللدود : « إن أصواتَ الكون وكل ما يملأ هذه الأرض من أجسام وأشكال تكوِّن الإطارَ العظيم للدنيا . كل هذا ليس إلا مادَّة في عقلنا ، وطالما أنه لا يمكنني إدراكُها بنفسي ولا توجَد في عقلي – فإنها إمّا أنها لا توجَد على الإطلاق أو أنها توجَد في عقل روحيّ أبديّ لا يخضع لحدود العقل البشريّ وقيودِه المادية القاتلة . »

وقد توسَّع أينشتاين في هذا الاتجاه من المنطق و وصل إلى أبعدِ حدوده حين بيَّن أن الفضاء والزمن ما هما إلا أشكالٌ وصور من الإلهام الذي لا ينفصل عن الإدراك ، مثلهما في ذلك مثلُ الألوان والأشكال والأحجام . فالفضاء ليس له حقيقة موضوعية ، إلا أنه نظامٌ أو تنظيم للأشياء التي نراها في هذا الفضاء ، وكذلك الزمن ليس له وجودٌ مستقل إلا في حدوث الأحداث التي نَقيسه بها .

ويلجأ علماء الكون التقليديون إلى الصمت أو التخبُّط عند بَحْث منشأ الكون وبدايته ، ويتركون ذلك للفلاسفة ورجال الدين والفن ، على أساس أن ميدان العلم يتمثَّل في المادة المعاصرة الملموسة ، لكن أينشتاين يؤكِّد أن أجمل الأحاسيس وأعمقَ العواطف هي تلك التي نتعرَّض لها عند بحث الخبايا ، لأنها تؤدِّي إلى العلم الحقيقيِّ . وكل من يُنكِر هذه الأحاسيسَ ، ولا يتعرَّض للدهشة أو للرهبة ، فإنه يُعتبر في عِداد الأموات ، والمؤمنون هم الذين يعلمون أن هناك أشياءَ تَخفى عن علمهم ، وهذا هو غاية الحكمة وأقصى درجات الجمال المُشع ، التي تستطيع حواسُّنا القاصرة إدراكَها .

إن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ وإن كانت تسلك طرقًا مختلفة ومتعدِّدة . فسواء سارت في طريق العلم أو طريق الأدب أو طريق الفلسفة ، فالهدف يتمثَّل في إدراك الوجود والمعنى الخالد الذي تَنطوي عليه . وقديمًا قال أفلاطون منذ أكثر من ثلاثة وعشرين قرنًا من الزمان : « إن كل مُحِب للمعرفة لا بد أن يَجريَ وراء سِرِّها . فلن يرتاح إلى تعدُّد ظواهرها التي هي في الحقيقة ظاهرية فقط . » وفي صراع الإنسان لكشف حقائق الوجود الإنسانيِّ ، وفي فهم تعدُّد مظاهر الطبيعة التي يعيش فيها - يُحاوِل الوصول إلى حدود نهائية معينة ، لكن العقباتِ التي تعوقه دون الوصولِ للحقيقة تُنذِره بعدم الوصول إلى قلب الأشياء . وقد قال أفلاطون : « إن دنيا الرؤية مثل بيت السجن . » وكل طريق سلكته للهروب من هذا السجن يؤدي دائمًا إلى مسالكَ غامضة من الرموز والألغاز والتأمُّلات اللانهائية . وهذا يرجع إلى قصور العقل البشريِّ . هنا تَبرز ضرورةُ الوجدان والتأمُّل والخيال والإلهام في مساندة العقل للوصول في النهاية إلى منهج يؤكِّد علميًا وفكريًا وَحْدَةَ الوجود ، فإن

جميع الصور التي تخيَّلها الإنسان عن العالم ، وكل تأمُّلاته المجرَّدة عن الحقيقة - كلها تتجه في النهاية إلى الوحدة . إن نظريَّة المجال الموحَّد تُعَدُّ بمثابة الهدف الأسمى لكل العلوم ، وهي النظرية التي عرَّفها أينشتاين بأنها « لاستخدام أكبر عدد من الحقائق العلمية ، واستنباط القواعد المنطقية من أقل عدد من الافتراضات والأوليات . »

إن أهمية وجدان الإنسان في التوفيق بين أهداف العلم ، و إنجازاتِ الأدب ، وفي ضرورة توحيد الآراء والنظريات ، والرغبةِ المُلِحَّة في اختراق مظاهر الحياة - ليست هي أساسَ الآداب الإنسانية أو العلوم الحديثة فحسب ، بل إنها أرفعُ ما يسمو إليه العقل البشريّ . فإن الفيلسوف والفنان والأديب ورجل العلوم ، كلهم كانوا دائبي العمل والبحث والفحص لكي يصلوا إلى كشف أسرار الحياة الغامضة ، لكن أقصى ما يَستطيع أن يصلَ إليه العقل البشريُّ من معرفة هو التصوُّرُ الناتج عن تعريف العلاقات بين الأشياء و وصف حوادثها . إنه لن يستطيع بمفرده أن يعرف حقيقة « طبيعة » الأشياء وكُنْهها . وكل ما وصل إليه العلم الحديث هو حقيقةٌ واضحة ، وهي أنه كلما توصَّل إلى حل لغز من ألغاز الحياة الطبيعية وَجَدَ نفسه أمام لغز آخر من ألغازها العديدة ، وكل وسائل الفكر والذكاء ، وكل سُبُل النظريات والتخمينات والتأمُّلات تؤدِّي بالإنسان في النهاية إلى هاوية لا يستطيع مع كل ذكائه أن يتخطاها ، لأن الإنسان مقيَّد بظروف وجوده وبأحكام بيئته ومعيشته . وكلما تقدم في أفق علمه أدركَ الحقيقة التي رآها العالِمُ الطبيعيّ نيلز بور في قوله : « إن الناس إمّا ممثلون أو متفرجون في تمثيلية وجودهم ، فالإنسان هو نفسه أكبر أعجوبة غامضة في الحياة . فهو لا يُدرِك كنه نفسه لأنه لا يعلم إلا أقل

القليل من أمر العمليات العضوية في جسمه ، ويعلم الأقل من ذلك في شئون عقله وقدرته على فهم الدنيا التي تحيط به ، بل إن قدرته محدودة في التعليل وفي التخيُّل ، بل إنه يكاد يكون عاجزًا عن فهم أنبل وأعجب خصائصه ألا وهي قدرتُه على السُّموِّ وإدراك كنهها في عملية التصوُّر والتخيُّل . »

يؤكِّد الفيلسوف الإنجليزي برتراند راسل في بحث له بعنوان « الصوفية والمنطق » أن الوجدان بالنسبة للعالم كان مواكِبًا لعقله على مر عصور التاريخ الحضاريِّ للبشرية . فالوجدانُ ليس مجرد شطحات نفسية وعاطفية لا رابطَ بينها ، بل مجموعةٌ من الاعتقادات الروحية والمثالية والفكرية تُنير الطريق أمام العقل البشريِّ وتوسِّع من أفقه . كما ناقش راسل في هذا البحث أيضًا إمكانيةَ وجود علاقة بين الصوفية كتجربة وجدانية ذاتية ، والعلم بما يدعو إليه في منهجه من موضوعية خالصة . وقد أراد بهذا البحث أن يوضِّح إمكانية استفادة العالم من الوجدان الصوفيِّ الذي يضم الروح إلى العقل . لذلك يؤكِّد بشدة على أن الوجدان الصوفيَّ زاخرٌ بالحكمة التي يمكن الاستفادةُ منها . فهو لا يَهرُب من مواجهة حقائق الحياة ، بل هو موقف تجاه الحياة يُحاول استيعابها بكل تناقضاتها وصراعاتها وأبعادها المتعدِّدة . لذلك يجب على الوجدان الصوفيِّ أن يُغنيَ المنهج العلميَّ بما فيه من روح التأمُّل الجادة ، والرغبة في النفاذ إلى الحقيقة العليا .

هكذا تتأكَّد لدينا ضرورةُ الوجدان للعالِم ، مثله في ذلك مثلُ الأديب الذي يتخذ منه المادةَ الخام لأعماله . فإذا كان العالِمُ في حاجة إلى الوجدان والخيال لكي لا يقعَ عقلُه ضحيةً للتسلسل الميكانيكي الجاف للموجودات ، وبالتالي يقضي على مَلَكة الابتكار والاكتشاف عنده – فإن الأديب في حاجة

إلى العقل والوعي حتى يستطيعَ أن يشكِّل المادة التي استقاها من وجدانه ، بحيث تتخذ الصيغة الفنية الملائمة لنوعيتهاومضمونها . أيْ أن كلا من العالم والأديب في أشد الحاجة إلى اتحاد العقل مع الوجدان حتى يَحصُلا على النظرة الشاملة إلى الكون والأحياء .

الفصل الخامس
المَضْمون العِلميّ في الشِّعر

يعتقد الكثيرون – وخاصة في العالم العربيّ – أن الشِّعر هو لغةُ الموسيقى والأوزان والبحور والقوافي والصور الخيالية والشطحات الانفعالية والأحاسيس العَفْوية التي لا تَخضع لأيٍّ منهج فكريٍّ محدَّد ، ومن ثم فَهُم يؤمنون بأن الفجوة بين الشِّعر والعِلم كالفارق بين الأضداد ، وبأن على الشاعر أن يبتعد عن المنهج العلميِّ الجافِّ الصارِم ، الذي يمكن أن يقتل انطلاقات الإبداع عنده . لكن هؤلاء لا يُدركون أن أعظم الشعراء الذين أقاموا صُروح فن الشِّعر في مختلف الأزمان والبِقاع – كانوا من ذَوي النظرة الفلسفية والفكرية والعلمية ، التي يمكن أن تساعد الشاعرَ على احتواء الكون كلِّه في قصيدة واحدة تَخلُد على مرِّ العصور . إن نظريةً علمية واحدة قد تُوحي للشاعر بمضمون قصيدةٍ جديدة كل الجدة ، بل ويمكن أن تغيِّر نظرة القارئ إلى الكون كله .

يقول س. هـ. وادينجتون في كتابه « الاتجاه العلميّ » إن الفكر العلميَّ أصبح القالبَ الذي يشكِّل كل النشاط الخلاق في عصرنا ، ويأتي الشِّعرُ على قِمَّة هذا النشاط الخلاق . وعَلاقة الشِّعر بالعلم لا تقتصِر على مجرد استخدام الشعراء لمضامينَ علميةٍ ، بل إن العَلاقة تمتدُّ لتشمل الأسلوب الذي يشكِّل به

الشاعر قصيدته . فهناك إقبالٌ ملحوظ على استخدام الاستعارات المستمَدَّة من شتى العلوم الطبيعية والتجريبية ، وهناك النظرةُ العلمية التي يَنظر بها الشاعرُ إلى قوانينِ الكون ، وهي القوانين التي تتدخَّل بعد ذلك في تشكيل قصيدته .

وفي المراحل الأولى لعصر العلم في القرن السابعَ عشرَ - قام الشاعر الإنجليزيّ جون دن بتوظيف الأفكار العلمية توظيفًا كاملاً في أشعاره ، لدرجة أن النُّقاد دَرَجوا على مقارنة محاولات الشعراء المشابهة التي جاءت بعده على مَرِّ ثلاثة قرون ، بمحاولاته الرائدة التي جسَّدت العَلاقة العضوية بين الشِّعر والعلم . فقد فَتح العلمُ أمام طاقته الشِّعرية من الآفاق ما لم يكن متاحًا من قبل أمام الشعراء الآخرين . يقول دن في إحدى قصائده :

« مثل العصارة الحية التي تَسري في جذع الشجرة من جذورها
تَسري حياتي في الشتاء ، شتاء حياتي قبل رحيلي
وكما علَّمنا الله الأبديُّ البحثَ دائمًا عن معانٍ جديدة
هكذا تدور الأرضُ باحثةً عن حياة جديدة
فَلْتَصدحِ الملائكةُ بأبواقها حول الأرض الدائرية
بعد أن أصبحتْ أركانُها الأربعة مَحْضَ خيال
وإذا كان البشر يموتون ويَندمِجون بالتراب
والأجسادُ لا تعرف الخلود
فإنهم قد اخترعوا من الكلمات والمعاني
ما يمكن أن يستمرَّ أثرُه أبدَ الدهر . »

وسوف يتعجَّب القارئ عندما يعلم أن جون دن كان زعيمًا لمدرسة

الشعراء الميتافيزيقيين التي ازدهرت في أثناء حياته (١٥٧٢ - ١٦٣١) و بعدها ، ثم اتُّهِمت بالغموض الغيبيِّ عندما انتشرت فلسفة بيكون العلمية . لكن بالرغم من كل المظاهر الغيبية والميتافيزيقية التي شكّلت مضمون معظم أشعار هذه المدرسة ، فإن التفكيرَ العلميَّ استطاع أن يُسيطرعلى المنهج الشِّعريِّ لزعيمها وبالتالي على أعضائها الآخرين . ويكفي أن نُلقيَ بنظرة على المقتطَف الذي سبق ذِكرُه لكي نلمسَ المزيج الشِّعريَّ الرائع بين علوم البيولوجيا والجغرافيا والفلك واللغة والمعاني . بل إننا قد لا نجد مثل هذا المزيج عند الشعراء المعاصِرين ، الذين استمعوا إلى محاضراتٍ في التشريح والتحليل والمعادلات العلمية ، فَهُمْ - على الأقل - لم يَنفعِلوا بها كما انفعل جون دن من قبل .

ومن الطبيعيِّ أن نَلمُسَ أثر العلم في شعراء عصرنا الذي يُعَدُّ قمة المراحل التي بلغها العلمُ الإنسانيّ . ففي قصيدة ألدوس هاكسلي المعروفة « أغنية الفيلسوف الخامسة » نجد الأبيات الأولى تقول :

« وسط ملايين ملايين الحيوانات المنوية
وكلُّها تتمتَّع بنفس الحياة
بعد انطلاقِها وتدفُّقِها ، لا يوجد إلا نُوحٌ واحد مسكين
يجرؤ على الحياة بعد الطوفان . »

أو قصيدة الشاعر المعاصِر أودن التي يَصِف فيها استجابات حبيبته بأنها مجرد انفعالات أو أفعال عكسية . يقول أودن :

« هل كانت استجاباتُها المشبوبة بالرغبة
لا تَزيد عن كونها مجرَّدَ أفعال عكسية ؟»

ومن السهل أن نتتبَّع هذه الروحَ العلمية في ديوان أودن « زمن آخر » الذي استشهدنا منه بهذه القصيدة . كذلك في ديوان وليام أمبسون « أشعار » نجد قصيدته « دعوة لجونو » زاخرةً بالتلميحات العلمية التي قد يصعب على الناقد التقليديِّ استيعابُها . يقول أمبسون :

« تشجَّعي يا ثقافةَ الوجدان الماضي المهلهَل
فلا بد من تزاوج العصور مهما تأخَّر
أ لم يَستطع البروفسير تشارلز داروين
أن يطعم الأشجار الموسمية بالدائمة ؟ »

ولايتوقَّف الأمر عند هذا الحد بأمبسون ، بل إنه يسعى في قصيدته « الغطس العالي » من نفس الديوان إلى توظيف المعادلات الرياضية التي لا يتداولها علماءُ الرياضة الذين بلغوا قمة التخصُّص . يقول :

« كانت صرخةً ذات تَماوُجات مجوَّفة تميل إلى الاخضرار
صَفَعت أصداؤها حمّامَ السباحة المغلَق
انعدمتِ الحركةُ الدائرية : إحدى وظائف الجهد
أمّا القاعدةُ فكامنةٌ في صرخة كلاب الصيد . »

لكن هذا لا يَنفي وجود الصور العلمية البسيطة والمباشِرة ، كما نجد في قصيدة ستيفن سبندر « اللامبالي » في ديوانه « المركز الساكن » عندما يصف رُقاد عاشِقَين :

« الذِّراع مغلَقة على الذراع ، والرأسُ تواجِه الرأس
في حين تمتدُّ توصيلاتُ الأعصاب
عَبْرَ شرارةِ الكابلات المخبَّأة . »

هذا الوصف الكهربيُّ لفسيولوجية التفاعل العصبيِّ يتخلّى تمامًا عن صور الشعر التقليديِّ لكي يربط لحظة الشَّبَق بصورة التوصيلات الكهربية في حفرةٍ في أحد الشوارع .

وهناك من الشعراء المعاصرين من يبدو وكأنه اتخذ موقفًا مضادًّا للعلم ، لكننا إذا تفحَّصْنا قصائدهم سنجد أنها ضد الاستخدام السَّيِّئ للطاقات الجديدة التي يبتكرها العِلمُ كل يوم . ففي قصيدة سيسيل دي لويس « الجبل المغناطيسي » نجده يستخدم أسلوبه الدارجَ المنطلِق في تجسيد تخوُّفه من أن يجعل العلم من عالمنا وجودًا شرِّيرًا . يقول :

« اجعلْ لبنَ الأمِّ مُبسترًا مُعقَّمًا
وَلْتُعَبَّأْ مياه الراحة في عُبُوَّاتٍ بالكيلو جرامات
اِصنعْ من الحبِّ شيئًا طبيًا ، واتركْ نبضَ الإبداع
لكي يرتبط بإيقاع توقيت جرينتش . احرُسِ المخلوقاتِ
في مواجهة خالِقها ، فإنكَ ستربِّي رجالاً من طبقة السوبرمان
لكنني أرفضُ كل هذا . »

وفي قصيدةٍ أخرى يُدافع دي لويس عن نفسه ، في مواجهة أعداء عديدين ، منهم الفليسوفُ الذي يدَّعي المنهج العلميَّ و يعتقد أن العلم يتنافى مع الإيمان ، وينسى أن الإنسان بدون إيمان لا يمكن أن يكون إنسانًا . لكن هجوم دي لويس كان هجومًا ضد العلم المزيَّف الذي لا يُقيم للإنسان وروحه وزنًا . فالعلم الحقيقيُّ يتعارض تمامًا مع النظرة المتخصِّصة الضيِّقة والكهرباء المزيَّفة ، والتعالي على أبسط الناس . لذلك فإن العلماء يستمتعون بمثل هذه القصائد التي تُبلوِر الجوهرَ الحقيقيَّ للعلم ، وإن كانت – في بعض الأحيان –

تبدو وكأنها هجومٌ على العلم . ففي ديوان جون كرو رانسم « رجلان مهذَّبان مقيَّدان » تبدو قصيدةُ « المكتشف الدؤوب » تجسيداً لهذا المفهوم الناضج للعلم . يقول رانسم :

« أثار صَخَبُ المياه حفيظةَ أذنَيْهِ اللَّتين تفهمانِ المعنى الحرفيَّ فقط
لكنهما سَمِعَتا الهديرَ البعيد ، وهكذا أدركَتا :
أنَّ المياهَ تتساقط . سقطت . عندئذ هدرت .
لكنه صرَخ : لقد سمعت أكثر من مجرد الهدير

. . . .

« أصْغَى بقدر إمكانِه . نَظر بسرعة ثم تَأمَّل
كانَتْ فقط المياه . المياه فحَسْبُ . أطنانًا منها
تتساقطُ في المَضيق . وكلُّ نقطةٍ منها
كانت ماء – ذلك التركيبُ الكيميائيّ عديمُ الطعم يد ٢ أ
« كان الهديرُ هائلاً ، لكنه لم يكن صوتًا
يقولُ له شيئًا . كان المنظرُ رائعًا
لكنه لم يَأسِرهُ . لم يَأسِرْ لُبَّهُ إطلاقًا
ومَنَعَه من الشُّعورِ سواء بالأسى أو بالبَهْجة »
« لكن هنالكَ طُرقًا متعدِّدة للحياة أيضًا
دَع الأعداءَ يَسْخَرون منه ، لكن دَعْهُم يَقولونَ
إنَّهُ سَيلفِظُ هذه القارَّة بعيدًا
ويَبْحَثُ عن بلادٍ جديدة – إنَّه سَيَفْعَل . »

لا شك أننا نجد في هذه القصيدة وصفًا جميلاً لتركيب كيميائيّ ، مع

الإثبات التجريبيّ له ، لكن الشاعرَ يرفض غرور العالِم عندما يعتقد أن اكتشافَهُ هو الاكتشافُ الأخير الذي ليس بعده اكتشاف . لذلك فإن الشاعر صاحِبَ المنهج العلميّ يعتمد على الواقع في مواجهة الوهم ، على العنصر الموضوعيّ في مواجهة الذاتيّ ، على التجريبية والحيادية في مواجهة الأفكار المسبقة والمنحازة . قد تبدو العاطفة لأول وَهْلةٍ مختنقة في الأشعار ذات المضامين العلمية ، لكن التَّذوُّقَ المتأنِّيَ لها سيكشف لنا عن الأحاسيس الكامِنة التي يُثيرها الشِّعر ويُبلورها العلمُ في الوقت نفسه . فالعلم لم يكن ضد العاطفة في يوم من الأيام ، لكنه كان دائمًا ضدًّ الأوهام والشطحات العاطفية التي تَدخل بصاحبها في دوائر مفرغة ، وطرق مسدودة ، ومتاهات جانبية . كذلك الشِّعرُ الإنسانيّ الناضج لم يَحمل في يوم من الأيام لواء التشنُّج والهياج العاطفيّ ، بل علَّم الإنسانَ كيف يروِّض أحاسيسه ويهذِّبها ويرقِّيها . نجد هذا حتى في أشد الأشعار تطرُّفًا في الرومانسية وإسرافًا في العاطفية .

وكان هجوم ت. س. إليوت على الرومانسية المسرفة في الشِّعر نتيجةً لإيمانه بأن العقل الإنساني لا يمكن أن يتطوَّر ويتقدَّم ، في حين يحكمه الانسياب التلقائي والأهوج للعواطف والمشاعر. إن العقل – في نظر إليوت – ليس ضد العاطفة ، لكنه يهدف دائمًا إلى أخذ المبادرة في يده لكي يوجِّهها الوجهةَ التي تتفق مع المنطق الإنسانيّ للأمور . لذلك يرفض الشطحاتِ الرومانسية ، ويتجاهل المعرفةَ التقليدية المُسبَقة . يقول إليوت في قصيدته « إيست كوكر »

« لكي تصلَ إلى حيث هناك

لكي أصلَ حيث توجَد أنت ، لكي أرحلَ من حيث لا توجَد

يجب عليك أن تسلُكَ طريقًا غير طريق النشوة العاطفية
ولكي تصل إلى ما لا تعرفه
فعليك أن تسلكَ طريقًا غير طريق الجهل .»

أي أن إليوت يرى أن تقدُّم الفكر الإنسانيِّ يحتِّم تَجنُّبَ النشوة العاطفية والأفكار التقليدية المسبقة . وهو بهذا يجسِّد المنهج العلميَّ الذي اتبعه ويتبعه أيُّ عالِم في حياته العلمية .

أمّا الشاعر أودن فيعترف دائمًا بدَيْن البحث العلميِّ في عنقه ، وخاصة أبحاثَ علم النفس التي تعرِّي البشرية من داخلها أمام أعيُن الشاعر وعقله . ففي قصيدته – على سبيل المثال – « في ذكرى فرويد » يُبلور دَيْنَ فرويد في عنق الشعراء . وفي قصيدته « إسبانيا » من ديوانه « زمن آخر » ، يصوِّر لنا المراحل الأولى من الحرب الأهلية ، ثم يتصوَّر الوضع الذي يجب أن يكون عليه العالِمُ بعد استتباب السلام ، ويقول إن البحث العلميَّ يجب أن يأتيَ على رأس كل الأنشطة الفكرية . يقول :

« غدًا ، ربَّما في المستقبل ، نلتقي بالبحث الذي يَدْرُس آلامَ البشر ، وحركات عمّال النقل والحمّالين ، والكشف التدريجيّ عن كل طبقات الإشعاع .»

إن أودن يؤمن بأن المعرفة العلمية هي السبيلُ الوحيد لإنقاذ العالم من بطش القوة العمياء الصَّمّاء . ويجب على الشِّعر أن يُساهم بأدواته الفنية الجميلة في هذه المهمة الجليلة . يقول في الإهداء الذي كتبه في مقدِّمة أحد كتبه :

« كُلُّ عين تَبكي لوحدها
حتى تهبطَ القوةُ من عَلْيائها
لكنَّ القوةَ لن تهبطَ
فهي لا تملكُ الوعيَ لذلك
إلا بإشهار ما أعرِفه . »

ولقد عانى الشِّعر الحديث من السَّطوة التي مارسها العلم بفضل سباقه الرهيب ، بحيث أوشك الشِّعر على السقوط في منتصف الطريق لعدم قدرته على المواكبة . ولقد أحسَّ إ.أ. ريتشاردز – كما أحس ماثيو أرنولد من قبله – بالتدهور الذي يُعانيه الشِّعر وغيرُه من الفنون في الحضارة الحديثة . ويرى ريتشاردز أن مصدر التهديدِ الرئيسيَّ هو نهضةُ العلم في العصر الحديث . فالتفكير العلميُّ بما أتاحه من سيطرة على الطبيعة ، هدم الطريقة التخيُّلية والأسطورية في النظر إلى العالم ، وهي الطريقة التي ازدهر بها الشِّعر في الماضي . لذلك يَطلب ريتشاردز من المفكرين والمثقفين أن يَدْرُسوا جديةَ التهديد القائم والمتمثِّل في احتمالات انقراض الشِّعر . فمن الضروريِّ لهم أن يحافظوا على الشِّعر إذا أرادوا تجنُّب الهُزال الثقافيِّ . فلا بد للعلم من مساندة الأدب له . لذلك يتحدَّث ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » عن المحاولة العقيمة لتوجيه الذهن على أساس النمط العلميِّ الموحَّد . فمن الواجب أن يكون الشِّعر مكمِّلاً للعلم ، وخاصة أنه لا يوجَد تناقض بينهما ، ومع ذلك فلا يمكن أن يكتب للشِّعر البقاءُ إلا إذا بيَّنَّا بوضوح مبرراتِه وقيمتَهُ . وقد اختار ريتشاردز القيام بهذه المهمة في عدد من مؤلفاته المبكِّرة .

على أنه من الغريب حقّاً أن الكثيرين قد نظروا إلى ريتشاردز على أنه أحدُ

العوامل الرئيسية التي أدّت إلى الحَط من قدر الشّعر في عصرنا . وقد اعترف أن مؤلفاتِهِ الأولى قد استُخْدِمت لتأييد نزعة السيطرة الكاملة للعلم ، لكنه أكّد أن هذا لم يكن المقصودَ منها ، فقد أراد أن يوضّح أنه ليس هناك تعارُضٌ بين وظيفتَي العلم والشّعر ، وإن لم تكن وظيفتهما واحدة . فالشّعرُ يمكن أن يحتويَ على حقائق علمية لكنها غير ذات سطوة على قيمته الجمالية . إننا لا نقرأ الشّعر ، كما نقرأ دراسة علمية من أجل اكتساب الحقيقة أساسًا ، ومع ذلك فإن الإشاراتِ الوصفيةَ إلى العالم جزء من العمل الشّعريّ ، شأنها شأن وزنه أو الصور المتضمَّنة فيه . ومن ثم يُصبِح بُطْلانُ هذه الإشارات – في بعض القصائد – مضاداًّ لقيمتها الجمالية ، شأنُه شأنُ الوزن المكسور أو الصورة غير الملائمة . لكن إذا أمكنَ وجودُ الحقيقة العلمية في الشّعر ، فلا بد أن تكون موجودةً بشكل له دلالته بحيث لا تكون خارجةً عن الموضوع كما يعتقد ريتشاردز .

أمّا ت. م. جرين فيؤكّد في كتابه « الفنون وفن النقد » أن معنى الفن لا يمكن أن يُفهَم إلا إذا أخِذَت حقيقتُه بعين الاعتبار ، عندئذ فقط يمكننا أن نفهم جهود الفنان الخلاق وقيمة التجربة الجمالية . ويرى جرين أن الفنان في محاولته فَهْمَ الواقع بأسلوبه الفنيّ ، يُشْبِه العالم والفيلسوف والأخلاقيَّ واللاهوتيَّ . أمّا من يَتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يُغفِل طابعه التاريخيَّ ويَسلُبه قدرًا كبيرًا من دلالته الإنسانية . وبذلك يجعل جرين للفن مهمةً معرفية ، كالعلم والفلسفة . والفنان يقدّم تفسيرًا معينًا للتجربة البشرية يفترض أنه صحيح ، فهو يُكمِل العلم عن طريق كشفه لحقائقَ لا يستطيع العلم التوصُّلَ إليها أبدًا ؛ ولذا فالعمل الفنيُّ يمكن أن يكون صحيحًا أو باطلاً

مثلما تكون القضيةُ التي يعبَّر عنها علميًا صحيحة أو باطلة .

ومهما يكن جرين على خلاف مع مدرسة النقد التحليليّ الحديث التي تؤمن بالحقيقة الفنية قبل العلمية - فإنه يعترف بالفروق الواضحة بين الحقيقة الفنية والحقيقةِ العلمية . فهو يؤكّد أن الفنان يُشبه العالِمَ ، ومع ذلك فإن نوع الحقيقة التي يصل إليها الفنان والطريقة التي يعبِّر بها عنها ، تختلف في نَواحٍ هامة عن العلم . ولكن مهما يكن نوع الاختلاف فإنه من الواضح أن العلمَ والأدب - وخاصةً الشّعر - يُكمل كل منهما الآخر ، وعلى العقل الإنسانيّ أن يستفيد من إنجازات كل منهما ، وألا يُترَكَ أحدُهما لممارسة السطوة على الآخر ، لأن الفكر الإنسانيّ الناضج يعتمد على التوازن الدقيق والاستفادة المتبادلة بينهما .

الفصل السادس
الرِّوايَةُ العِلْميَّة

اتفقَ النُّقاد بصفة عامة على إطلاق اصطلاح « الرواية العلمية » على ذلك النوع الروائيِّ الذي يَتَّخذ من اكتشافات العلم الحديث و اختراعاته مضمونًا له . وإن كانت العلاقة بين الأدب والعلم في الرواية العلمية تبدو أو بدت مصطنعة إلى حدٍّ ما ، إلا أنها تؤكِّد – على أية حال – التأثير الذي يمارسه التطوُّر العلميُّ على الأشكال الأدبية . فلا يَكفي أن يَصُبَّ الروائي مضمونه العلميَّ أو التكنولوجيَّ في قالبٍ روائيّ لكي تصبح روايته علمية ، بل يتحتَّم وجودُ العلاقة العضوية بين المضمون والشكل ، بحيث يُصبِح العنصران شيئًا أو جسدًا واحدًا . ومن ثم فإن الشكل الفنيَّ الروائيَّ الذي يَصلح لمضمون رومانسيّ أو شاعريّ لا يمكن أن يحتويَ مضمونًا علميًا . وهذه الحقيقة الفنية أدركها أخيرًا كتاب الرواية العلمية بحيث حاولوا البحث عن أشكال فنية تُناسِب المضامين الجديدة .

وقد تمثَّلت البدايةُ الحقيقية للرواية العلمية الناضجة في روايات كل من الروائي الفرنسي جول ڤيرن (١٨٢٨ – ١٩٠٥) ، والروائي الإنجليزي هـ. ج. ويلز (١٨٦٦ – ١٩٤٦) – فقد قاما بمحاولاتٍ لإدماج العلم في الأدب عن طريق كتابة الرواية العلمية التي تصوِّر أحدثَ الإنجازات التكنولوجية ،

وما يمكن أن يصل إليه خيال العلماء . وبالفعل ذهب أبطالهما إلى القمر والكواكب الأخرى ، واستطاعوا الغوصَ إلى أعماق المحيطات . وبهذا كان ڤيرن و ويلز من أوائل الذين أرسَوا دعائم الرواية العلمية .

و يَفخر كثيرٌ من النُّقاد الإنجليز بأن الوصف الذي وصفه ويلز في روايته « أول رجل على سطح القمر » ، قد نفَّذه نيل أرمسترونج بحذافيره عندما هبط على سطح القمر كأول إنسانٍ يقوم بهذا الإنجاز التاريخيِّ .

لكن تَظل العَلاقةُ بين العلم والأدب في الروايات العلمية بصفة عامة علاقةً لا تُبلور العلاقة الجدلية بين الإنسان والآلة : وهي القائمة على التأثير والتأثر في آن واحد . فالشخصيات في هذه الروايات أدواتٌ لتنفيذ البرنامج العلميِّ ، شأنُها في ذلك شأنُ الآلات التي تتعامل معها ، لأن كل ما يُهم الروائيَّ هو إبرازُ عنصر التقدُّم العلمي الباهر ، حتى لو كان خيالاً محضًا لم تثبت صحته علميًا بعد . أمّا صراعات الإنسان الداخليةُ وطموحُه وآماله ومخاوفه من الآلة واعتماده عليها في الوقت نفسه ، فكلها اعتباراتٌ يمرُّ عليها الروائي مَرَّ الكرام ، وذلك لأن هدفه هو إبهارُ القرّاء فقط ، وهو ليس على استعداد لإدخالهم في معاناة إنسانية هم في غِنى عنها .

على هذا الأساس يمكننا القولُ بأن التسلية هي الهدفُ الأثير للروايات العلمية المثيرة ، وبهذا لا يختلف هذا النوعُ من الروايات العلمية – في كثير من الأحيان – عن روايات إيان فلمنج التي تدور كلُّها حول بطله رجل البوليس السِّرِّيِّ المشهور جيمس بوند ، الذي يستخدم التكنولوجيا المذهلة في تنفيذ مهامِّه السرية الخطيرة ، وإنقاذ العالم من المجرمين الدوليين الذين يسعون بخُطَطهم الشيطانية لوضعه تحت رحمتهم .

•

لكن المفهوم الفكريَّ الشامل للرواية العلمية يتمثّل في إنجازات الروائي الفرنسى إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) الذي أسهم في ابتداع نظرية « الرواية العلمية » ، وإن كان قد قال : « إن تأمُّل العالم تأمُّلا باردًا ليس أمرًا مرغوبًا فيه ، بل إنه في الواقع أمرٌ مستحيل . » لكنه حدَّد دور العلم في الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة عندما قال : « إن عصرَنا هو عصر العلم ، وينبغي للروائي أن يطبِّق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصل الأنواع ، وقانون الأثر الحاسِم للبيئة ، وقوانين الوراثة . » لذلك صوَّر زولا في رواياته البؤسَ الاجتماعيَّ بحيادية علمية حاسِمة ، بلغت مرحلة القسوة التي لا تَرحم .

ويعلِّق إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » على الفجوة العلمية التي وقع فيها زولا بصفته رائدًا للمدرسة الطبيعية في الأدب فيقول :

« كانت الطبيعيةُ تعتقد أنها تَصِف الظروف الاجتماعية « بموضوعية علمية » ، لكنها كانت تَصِف « موضوعية » خادِعة مزيَّفة . فالطبيعية كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك الظروفَ التي يمرُّ بها المجتمع هي صراعٌ بين الماضي والمستقبل ، بل كانت ترى فيها حاضرًا ثابتًا لا يتغير . لم تنظر إليها في حركتها وتحوُّلها ، بل رأت فيها لحظةً ثابتة من الزمن . »

ومع ذلك فقد أكَّد زولا على أن يكون الفنان الحقُّ واسعَ الاطلاع رَحْبَ الأفق ، ممّا يمكّنه من إدراك العلاقة العضوية بين العلم والأدب في إطار من المعرفة الإنسانية الشاملة ، ومن ثم يمكّنه من رؤية الصورة كاملة . لذلك يشكو زولا من أن كُتاب عصره يتخصَّصون أكثر مما ينبغي ، وينعزلون عن

العالم ، ويشتغلون بالفحص المِيْكروسكوبي للأدوار الفردية بدلاً من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع .

ولذا كانت المهمة الملقاة على عاتق الروائي العلميِّ الناضج ، والتي تحتِّم عليه تجنُّبَ سطحية الوصف والتصوير عن طريق التركيز على العنصر الإنسانيِّ في مواجهة الآلة ، والتأكيد على أن العلم لا يمكن أن يسيرَ وحده دون إيمان بقيمة الإنسان وبالأخلاقيات المرتبطة بهذه القيمة . فقد اخترع العلم الآلة لكي تكونَ في خدمة الإنسان وليس العكس . لكن الذي حدث أن جبَروت الآلة فاق كل الحدود المتوقَّعة ، وأصبح إنسانُ العصر الحديث تحت رحمتها .

في هذا المجال يمكن أن تُضيف الرواية إلى الإنجاز العلميِّ المعاصر . فالعلم بقوانينه الصارمة وأجهزته الصَّمّاء قد ينسى في خضَمِّ تجاربه وانتصاراته الالتفاتَ إلى سعادة الإنسان وأمنه في هذا الكون .

لكن جيل الروائيين الذي أتى بعد ڤيرن و ويلز لم يَلق نجاحهما وشهرتهما ، ذلك لأن جمهور الرواية بصفة عامة يرغب في التسلية والإثارة قبل أيِّ شيء آخر . وكانت الرواية العلمية التقليدية تَحتوي على هذين العنصرين ، لذلك لم يكن الأمر سعيًا وراء الوعي العلمي بقدر ما كان بحثًا عن الإثارة الموجودة في فن الرواية بصفة عامة ؛ وبذلك دخلت الرواية العلمية الجادة في طريق مسدود ، لعدم عثورها على جمهور أكثر جديةً ونضجًا .

ومع ذلك يمكننا إن نُطلِق اصطلاح الرواية « العلمية » على روايات جادة

من نوع آخر استطاعت أن تكوّن لها جمهورًا عريضًا . فالرواية العلمية ليست بالضرورة الروايةَ التي تتخذ الإنجازاتِ العلمية والاختراعات التكنولوجية مضمونًا لها ، بل هناك الرواية التي تتعرَّض لموقف الإنسان من الآلة بحكم أنها النِّتاج المباشر للعلم الحديث ، كذلك هناك الرواية التي تَمزُج عناصر الطبيعة وقواها داخل نسيجها الفنيِّ . إن هذا النوع من الروايات يتطلَّب معرفةً شاملة وعلمًا واسعًا من الروائي بنظام الميكنة ، وقوانين الطبيعة والأحياء . فمثلاً لم يكن يتسنَّى لروائيٍّ مثل هيرمان ميلفيل الأمريكي أن يكتب رواية مثل « موبي ديك » دون أن يكون لديه المعرفةُ العلمية الواسعة بحياة الحيتان في المحيطات ، وسلوكِها وعاداتها المرتبطة بعناصر الطبيعة وتغيرات البيئة . وقد حصل ميلفيل على هذه المعرفة العلمية من خبرته العملية فوق سفن صيد الحيتان ، وعندما قرَّر كتابة رواية أدبية تتخذ مضمونها من الصراع بين الإنسان وعناصر الطبيعة الوحشية – كما تتمثَّل في الحوت الأبيض – كانت خبرتُه العملية والعلمية العمود الفِقَريَّ الذي قام عليه بناء روايته الشهيرة ، التي أفسحت له مكانةً مرموقة على خريطة الرواية العالمية .

ومن خلال المفهوم نفسه يمكننا أن نُطلِق اصطلاح « الرواية العلمية » على معظم الروايات التي عالجت في أوربا الضغوط التي مارستها الثورة الصناعية ، كإحدى نتائج التقدُّم التكنولوجي في منتصف القرن الماضي . وهذا ينطبق مثلاً على بعض روايات ديكنز ومسز جاسكل وترولوب وزولا وبلزاك . بل إن المدرسة الرومانسية الشهيرة في الشِّعر الإنجليزي ، والتي تزعَّمها وردزورث وشيللي وبايرون وكولردج وكيتس ، كانت هروبًا إلى أحضان الطبيعة البريئة النقية ، بعيدًا عن مداخن المصانع ، وهدير الآلات ،

وتدفُّق العادِم منها في مجاري الأنهار الصافية . لذلك وصف أندريه موروا القرن التاسعَ عشرَ بقوله :

« إنه عصرُ العلم الوضعي - العلم الذي وَلَّد من الآلات ما لا يَزيد في سلوكه عن الأطفال الحَمْقى . لقد عُقِدت الآمال الكبار المتعدِّدة على علم هذا العصر ، إذ ازدحمت آمال الناس العقلية على أساس أن يجدوا في العلم فكّاً لأحاجي هذا العالم ، كما ازدحمت آمالهم الاجتماعية على أساس أن يؤدِّيَ هذا العلم إلى سعادة البشر . إلا أن هذه الآمالَ الكبار أصيبت بخيبة كبيرة ؛ فقد سكرت بعض العقول بنجاح العلم ، فاعتقدت طائفةٌ من الكُتّاب أنها تستطيع تطبيق الأسلوب العلميِّ الجاف في دراسة الإنسان ، فاحتقر كثير من الفلاسفة في القرن التاسعَ عشرَ القيمَ الفكرية والأدبية ، وتغيرت نظرة الإنسان إلى نفسه ؛ فلم يَعُدْ يؤمن بسلطانه الخاص ، فكان الضَّجرُ ، وكان الشَّكُّ . من هنا نشأت الحاجة إلى الشعراء والأدباء بعد السيادة المطلقة التي مارسها خبراءُ العلم : أي نشأت الحاجة إلى رجال يستطيعون أن يستأنفوا صلتهم بجذور المشكلات الإنسانية ، باستخدام ألفاظٍ وأساليبَ أكثر إنسانيةً من قبل .

« وعلى سبيل المثال : فإن أوربا تَقتل نفسها بسبب لغة يُساء استعمالها ، ولم يَحِنْ بعد الوقت الذي تستنبط فيه خصائص عصرنا . وإذا لم تكن عواقبنا الخراب ، فإن هذه الخصائصَ لا تكون بنُكْران عمل القرن التاسعَ عشرَ ، بل بالاعتراف بقيمة المعرفة الشِّعرية التي يُضْفيها الفكر والعقل ، وهي قيمة لا تَقلُّ - بأية حال من الأحوال - عن قيمة العلم ، ذلك لأنهما في حقيقتهما قيمتان متلازمتان . »

هذا هو رأيُ أديب فَرَنسيّ كبير مثل أندريه موروا ، إنه رأيٌ يؤكّد حتمية مواكبة دور الأديب لدور العالِم في فهم الأبعاد المتعدّدة لمشكلات العصر . وهذا يذكّرنا برأي الناقد والشاعر الإنجليزي المشهور كولردج – أحد أعمدة المدرسة الرومانسية في الشّعر – عندما قال :

« إن الأدب نقدٌ للحياة . والنقد يَقتضي أول ما يَقتضي الفهمَ و الاستيعاب ، ومن ثم أصبح الأديب مطالبًا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب . وهو لن يستطيع تفهُّمَها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصميمة لها ، وانخراطه في هذه التجربة و هذه المعاناة إلى أبعد مدى ، حتى يُدرِكَ دقائق الحياة وتفصيلاتها ، وحتى يقفَ على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسبِّبة لوجودها . ومن شأن الأديب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلَها إلى الآخرين ، ومن ثم تتحوّل القيمة إلى نوع من الخبرة بالحياة والعلم بها . لذلك فإن العمل الفنيَّ القيِّم هو ذلك الذي يَنمُّ عن خبرة صاحبِهِ الذي يُضيف إلى خبراتنا القديمة مزيدًا من الخبرة . »

على هذا الأساس نستطيع القولَ بأنه إذا كانت الرواية العلمية التقليدية تركِّز الأضواء في مضمونها على الجانب العلميِّ والتكنولوجيِّ ، في حين يأتي الجانبُ الإنسانيّ كعنصر مساعد – فإن الرواية العلمية بمفهومها الشامل والواسع تركِّز أساسًا على الخصائص المختلفة المكوِّنة للجانب الإنسانيِّ ، أمّا الجانب العلميُّ فهو عنصر من العناصر الداخلة في المضمون العام للرواية .

ومع ذلك يتحتَّم على الروائي العلمي أن يكون مُتابعًا لكل ما يَستجدُّ في العلم ، وأن تكون نظرتهُ شاملةً موسوعية بحيث يقرأ في الكيمياء والطبيعة

والأحياء والتاريخ والمجتمع والسياسة . . . إلخ . وهذا ما نجده في الروايات العلمية الناضجة ، التي لا تعتمد على الإثارة وشَطَحات الخيال فقط ، فهي رواياتٌ تجسِّد الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية من خلال الشخصيات الحية المُقنِعة والمواقف الدرامية الفعالة . وهذا الجانب الفنيُّ في الرواية العلمية لا يتأتَّى إلا من خلال الموهبة الأدبية والقدرة الفنية على تحويل المادة العلمية إلى مضمون فني وإنساني ، يمتزج بالشكل الدرامي النابع منه .

ومن العوامل التي تَخلق المُناخَ المناسب لميلاد الأديب العلميِّ ، التربيةُ العلمية منذ الصِّغَر ، بمعنى أن يتحوَّل العلم النظريّ بين صفحات الكتب وفي المدارس والجامعات إلى علم تطبيقيّ ، تُنشَأ له المعامل وتُوفَّر لها الأجهزة الحديثة التي تحرِّك عقول النَّشْء وتُثير خيالهم ، بحيث يُدرِكون علميًا وعمليًا أن كل الإنجازات الإنسانية العظيمة كانت نتيجةً مباشرة للتزاوج بين العقل العلميِّ والخيال الفنيِّ والتجربة العملية في نهاية الأمر .

ولعل السببَ في عدم ازدهار الرواية العلمية في عصرنا هذا ، أن إيقاع الإنجازات التكنولوجية والابتكارات العلمية بلغ حدًّا من السرعة والتعقيد ، بحيث وجد الروائي العلميُّ نَفْسَهُ متخلِّفًا عما يدور حوله سواء على الأرض أو في البحر أو في الجو أو في الفضاء وبين الأفلاك . ففي الماضي كان الزمن الذي يَنقضي بين اكتشافٍ وآخر زمنًا طويلاً ، وذلك على النقيض تمامًا مما يحدث الآن . وهكذا أصبح العلمُ وأخبار اختراعاته نوعًا من الصحيفة اليومية التي تُطالِعنا بأشياء رهيبةٍ في سرعة تطوُّرها . وعلى الأديب العلميِّ مواكبةُ هذا الإيقاع السريع ، وإلا وجد أدواتِه الفنية وأسلحته العلمية وقد علاها الصدأ .

وحتى الناشرون لا يتحمَّسون كثيرًا لنشر الرواية العلمية ، لأنهم يعلمون أن جمهورها الحقيقيَّ ما زال مقصورًا على صفوة المثقفين الذين يؤمنون بأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ ، وأن الأدب والعلم هما وجهان لعُملة واحدة . أمّا أغلبية جمهور الرواية فتفضِّل الإثارة والتشويق ، لذلك نجد التخاطُب في الرواية التجارية موجَّهًا للوجدان والغرائز . لذا يَعتبر الناشرون نشر الرواية العلمية نوعًا من المغامرة أو المخاطرة هم في غنى عنها . ولن تنتشرَ الرواية العلمية انتشارَ الأنواع الأدبية الأخرى إلا مع مَحْو الأمية وانتشار الروح العلمية في حياتنا . عندئذٍ يمكن للرواية العلمية أن تقوم بوظيفتها التربوية والتعليمية عندما تقدِّم معلوماتٍ أو حقائقَ علمية في ثوب روائيٍّ فنيّ للأجيال الجديدة . فهي بطبيعة شكلها الفنيِّ قادرةٌ على إشباع الفضول العلميِّ عند الجمهور .

وهذا الشكلُ الروائيّ ضرورةٌ فنية تُحتِّمها الحقيقةُ التي تؤكِّد أن الرواية العلمية هي فنٌّ أدبيّ أولاً وأخيرًا : أي لا بد أن تحتويَ على خصائص الفن الروائي مهما يكن مؤلفها عالمًا متفقِّهًا في أسرار علمه . فلا جدوى من وجود رواية علمية لا تنهض على خصائص الفن الروائيِّ المتعارف عليها ، وخاصة إذا تحقَّق مضمونها : أي إذا تحقَّق الاكتشاف أو التنبؤ الذي تخيلتْهُ . فإذا سقطت عن الرواية العلمية صفةُ الفن الروائيِّ ، وبقيت لها صفةُ المضمون العلميِّ - فإنها تفقد كل مبرِّرات وجودها . فالعلم البَحْت موجود عند أهله وفي كتبهم ومعاملهم ، ولسنا في حاجة للبحث عنه في رواية فشِلت في أن تكون روايةً بالمعنى الفني لهذا الاصطلاح .

ولعل هذا هو السِّرُّ في نجاح روائي علمي مثل جول ڤيرن - فقد كان

روائيًا يُدرك أسرار مهنته المتعلّقة بسرد الرواية ، وتشكيل بنائها ، وترتيب مواقفها ، وتحريك شخصياتها . وهذه الموهبةُ جعلتنا نُحسُّ بكيان الآدميين والأشياء على السواء في عالمه الروائي . فهو يَخلُق الحياة في مناطقَ لا نعرفها من الأرض ولم نكتشفها بعد ، كذلك يتجلّى الريفُ الفرنسيّ الجميل كأبهى ما تكون الألوان ، وكأروع ما تكون الصورُ والمواقف النابضة بالحياة . وتَظهر مهارةُ ڤيرن – مثلاً – في الطريقة التي يَنتقد بها الرجال الذين لا تربطهم أية صلة بالمجتمع مثل كابتن نيمو . ولعل هذا راجعٌ إلى إتقانه لكتابة الرواية التاريخية التقليدية والمغامرات ، إلى جانب تأليف الروايات العلميَّة التي اشتهر بها عالميًا .

وكرائدٍ في مجال الرواية العلمية لم يكن هدف جول ڤيرن – كما أشاع بعض النُّقاد – الترفيه عن الشباب وتسليتهم بالإثارة المفتعَلة . فليس من الصعب الإنصاتُ إلى صرخات تحرير الإنسان بين سطور رواياته ، فعلى سبيل المثال نقابل شخصية ماتياس ساندروف ، الذي يجسِّد صورة المواطن المجريّ المدافع عن الشعوب المقهورة ، والذي يتوجَّه إليه كل من يريد الإنصاف من الجَوْر الواقع عليه . وهذه الروح الثورية ظلت عند ڤيرن حتى آخر أعماله الأدبية ، فقد كان دائمَ القلق على مصير الإنسان في هذا العالم المتقلِّب . نجده يقول في أول كتبه « خمسة أسابيع بداخل مُنطاد » (١٨٦٣) :

« ستكون فترةً مؤلمة جدًّا تلك التي تمتص فيها الآلة كلَّ شيء لصالحها ، فالآلاتُ التي يخترعها الرجال سوف تبتلعهم يومًا . وإنني أتوقَّع أن آخر يوم في حياة هذا العالم سيكون ذلك الذي تنفجر فيه الأرض بواسطة مرجل ضخم درجة غليانه ثلاثة مليارات وحدة جوية . »

وبالإضافة إلى هذه الروح الثورية المتشائمة – كانت هناك ، بطبيعة الأمر ، الروحُ العلمية التنبؤية التي يعتقد بعض النُّقاد والعلماء أنها غيَّرت العالم تغييرًا ملموسًا ، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم غير مباشرة . فنجد في رواية « الشيطان الذي قضى على الأستاذ » للكاتب الألماني كيرت لاسايتز – الذي يُعتبر من أنجب تلاميذ ڤيرن – نجد البَذْرة الخيالية التي ساهمت في الإيحاء لأينشتاين بفكرة نظرية النسبية .

وفي مجال الاختراعات العلمية ما زال ڤيرن قادرًا على إلهام العلماء والمهندسين بكثير من الأفكار المُثيرة القابلة للتطبيق . فسيمون ريك الذي اخترع الغواصة ، وألبرتو سانتوس دومون الذي عملَ في ابتكار المُنطاد ، وإدوارد بيلين الذي اخترع نقل الصور على البعد ، وجان كودورينو الذي اخترع الطائرة العمودية ، كلُّ هؤلاء وغيرُهم يعترفون أنهم استلهموا أفكارهم العلمية من ڤيرن ، بل إن العلم لم يحقِّق حتى اليوم بعض الأفكار العلمية التي جسَّدها ڤيرن في رواياته ، فالجهاز الذي يجمع بين خصائص السيارة والطائرة والغواصة في رواية « سيد العالم » لم يستطع العلم تنفيذه حتى الآن . والمتفجِّر الكيميائي في رواية « في مواجهة العلم » غير موجود حتى اليوم بالرغم من أن مركَّب الزينون (وهو غاز نادر) والأكسجين يُعطي نتيجةً تقريبية .

وإذا كان العالم قد تغيَّر بفضل جول ڤيرن ، فلا شك أنه ترك عالَمًا من الخيال العلمي والفن الروائي ، أجملَ من العالم الحقيقي ، ما زال خالدًا حتى اليوم . لذلك كان من الرُّوَّاد الذين أثبتوا أن مضمون أيِّ عمل أدبيٍّ هو مضمون علميٌّ بطبيعته ، أو على الأقل يلعب فيه الفكر العلميُّ دورًا حيويًا .

فلا بد أن ينهض المضمون على فكرة مستمَدَّة من أحد العلوم المختلفة مثل علم الأحياء ، أو الكيمياء ، أو الفيزياء ، أو الرياضة ، أو الاقتصاد ، أو الاجتماع ، أو النفس ، أو التاريخ ، أو الجغرافيا ، أو السياسة ، أو الأخلاق . . . إلخ .

ومهمة الشكل الفنيّ للعمل الأدبيّ تتمثَّل في صياغة هذا المضمون وصهره في بُوتقته ، بحيث تَتبلور علاقته بموقف الإنسان ومدى إسهامه في إسعاده . لذلك يُعَدُّ الأدب الوسيطَ الأمين بين العلم والإنسان : أي أن الأدب هو المؤشّر الذي يوضّح للإنسان إذا كانت التطوُّرات العلمية في اتجاه صالحه أم حادت عن هذا الطريق . فالعلم الذي يتجاهل وجدان الإنسان وروحه ليس سوى طريق التدهور الحضاريّ للإنسان . من هنا كانت ضرورةُ التنسيق بين العلم والأدب ؛ لإيجاد نظرية إنسانية متكاملة تجاه الكون الذي يعيش فيه الإنسان .

الفصل السابع
الأدبُ بينَ الفيزياءِ والرِّياضيّات

كانت النظريات الفيزيائية والرياضية تعيش مُستَترةً في ضمير الأدب لا تَجرؤ على ظهور ، وإذا استطاعت أن تتسلَّل إلى قُدْس أقداسه ، فإنها كانت تدخل من الباب الخلفيِّ تحت قِناعٍ كثيف يُخفي حقيقتَها حتى لا يُفتَضَحَ أمرُها . وكان الأدباء الكلاسيكيون يستخدمون القوانين الرياضية والهندسية كدِعاماتٍ غير مرئية للبناء الفنيّ ، وقواعدَ خفيةٍ يُشيِّدون عليها مواقفهم الدرامية . فكانت كالعظام والأعمدة الفِقرية التي ينسجون حولها اللحم والشرايين والأعصاب والخلايا والأنسجة ، ويُغطونها بطبقة الجلد الرقيق الناعم ؛ فلا يبدو لعين المتذوِّق العابر سوى الواجهة الأدبية التشكيلية التي تتحرَّك بين المتذوِّق والقوانين العلمية التي ينهض عليها العمل الأدبيُّ .

ومع بزوغ عصر العلم أدركت القوانين الفيزيائية والرياضية فداحةَ الظلم الواقع عليها ، فأبت أن تظلَّ بقيةَ حياتها قابعةً في الظلام كالحريم ، وأن تقوم بدور التابع ، ورفضت أن تستشهدَ كالجنديِّ المجهول فوق ساحة الإبداع الأدبيِّ ، وطالبت بالمساواة الكاملة ورفع الحجاب ، فظهرت أولى مراحل تمرُّدِها مع ظهور مدرسة النقد الموضوعيّ التحليليّ في أواخر القرن الماضي ، بحيث وقفت إلى جوار العنصر المادِّيّ الملموس موقفَ النِّد للنِّد . بل إنها لم

تلبث أن أعلنت استقلالَها الكامل بظهور الاتجاهات العقلانية والتجريدية والسيريالية في الأدب . وسيطرت الروحُ العلمية على عملية الإبداع الأدبيّ ، عندما نادت باستحالة الفصل بين النظام الهندسيّ الذي ينهض عليه البناءُ الدراميّ للعمل الأدبيّ ، وبين الجمال المظهريّ الذي يبهر المتذوّقَ أو المتلقّيَ . فلا شك أن الجمال المظهريَّ للعمل الأدبيّ يَستمِد مقوّماته من المقاييس المنضبطة والتوافق الهندسيّ المُحكَم بين نِسَب عناصر العمل ، وأيُّ فصل بين الجمال الفنيّ والقانون الرياضيّ هو ثنائية تتعارض مع أساسيات القوانين الكونية والطبيعية .

والأديب المعاصر يتناول عمله بعقلانية شديدة وحساب دقيق فلا يتركُ كبيرة أو صغيرة إلا ويُخضِعها لقانون هندسي يُبرِّر وجودها ، ويحفظ توازنها ، ويؤكِّد دورها كعنصر فعّال في التكوين العام . غيرَ أن الأديب يخلص القوانين الرياضية من جفافها وجمودها بأن يغمسَها في دماء الحياة الإنسانية وفي ضوء الشمس الدافئة ؛ فتتلألأ وتتوهَّج ويشعُّ عنها وَهَجٌ دافئ حالم ، يُحيل العمل الأدبيَّ إلى قصيد سيمفونيّ تعزفه آلات إلكترونية غير تقليدية . لكن إذا كانت القوانين الرياضية والفيزيائية لا تتغيَّر ، فليس معنى هذا أن الأعمال الأدبية تكاد تتشابه فيما بينها بحكم القوانين الموحَّدة التي تحكمها . يقول ألن تيت – أحدُ أعمدة النقد الحديث والشِّعر المعاصر – موضِّحًا العلاقةَ بين القصيدة والشاعر بلغة الجبر ، ومُبرهِنًا على فردية العمل الفنيّ وذاتيته مهما يتشابه مع آلاف الأعمال الأخرى التي تتناول نفس الموضوع :

أ = أ ك + ب ك + س ك

«أ» ، «ب» ، «س» تمثِّل الخامة التي يتناولها الشاعر ، «ك» تمثِّل شخصية الفنان . ولو فرضنا أن «أ» ، «ب» لم تتغيَّرا في عملين فنيين : أي أن الشاعرَيْن تناولا نفس الموضوع - فإن «ك» تتغيَّر من عمل لآخر . والشخصية التي ترمز إليها «ك» لا تكرِّر نفسها أبداً . ولما كان أيُّ عمل فنيّ مزجًا للثابت والمتغير ، للخامة والشخصية ، لـ «أ» و «ك» أو «ب» و «ك» ، ولما كانت الشخصية لا تكرِّر نفسها - فلا يمكن أن يتشابه عملان فنيان ، بل إن عملَيْن يتناولان الحب والموت قد يكونان أكثر تشابهًا من عملَيْن يتناولان الحب وحده أو الموت وحده .

هنا يلعب القانون الرياضيُّ للمتغيِّرات دوره . فالحدث المتغيِّر هو الذي يتوقَّف حدوثُه على عدد من الجزئيات المتغيِّرة ، وهو يأخذ شكلاً أو قيمة هي حصيلةُ أو مجموع المتغيِّرات الأخرى . و هذا تعبير معروف في الرياضة البحتة . ومعنى هذا أن قيمة الحدث المتغيِّر لا تَثْبُت قيمته على حال واحدة ، وأن تقدير فعل هذا الحدث يتوقَّف على الزمن الذي يقدر فيه بعد قياس كل عامل داخل فيه على حدة ، وتقدير هذه العوامل مجتمعة معًا .

وإذا طبَّقنا هذا القانون الرياضيَّ على العمل الأدبيِّ سنجد أن كل العناصر الداخلة في تكوينه تخضع لهذا القانون . فمثلاً نجد الصورة في القصيدة ، والشخصية في المسرحية ، والموقف في الرواية ، بل والكلمةَ في مثل هذه الأعمال - تؤثِّر في المحيط الذي نعيش وسطه بنفس القدر الذي تتأثَّر به . ذلك أنه بمجرد أن يُدخل الفنان أو الأديب عنصرًا جديدًا في عمله - ومهما يكن صغيرًا أو ضئيلاً - فإن هذا العنصر لا بد أن يتغيَّر من جراء احتكاكه وتفاعله مع العناصر الأخرى الداخلة في العمل الأدبيِّ ، وفي الوقت نفسه يغيِّر هذا

العنصر الجديد من العناصر التي دخلت قبله ، ويجري هذا التغيير على العناصر الموجودة عنصراً عنصراً دون استثناء ؛ أي أن كل عنصر في العمل الأدبيِّ يتوقَّف تشكيله ونوعيته على العناصر الجاري تشكيلُها في الوقت نفسه ، وهو يأخذ شكلاً أو قيمة هي حصيلة أو مجموع المتغيِّرات التي جرت للعناصر الأخرى . ولذلك فإن تقييم العمل الأدبيّ يتوقَّف على تقدير كل عنصر داخل فيه مع تقدير هذه العناصر مجتمعة معًا .

أمّا قانون التصادم في الميكانيكا فيمكن تطبيقُه على أنواع الصراع الدرامي في الأدب . فالتصادم عبارة عن تغيُّر محدود في سرعات الأجسام المتصادِمة ، ويحدث في زمن قصير جداً هو زمن التصادم ، و ينتج عن تصادم الأجسام الصُّلبة قوى دَفْع قد تكون كبيرة جدًّا نتيجةَ انبعاج الأجسام المتصادِمة ، وقوى الدَّفْع هذه أكبر من القوى الخارجية التي تؤثِّر على الأجسام في زمن التصادم . في هذه الحالة يمكن تطبيقُ مبدأ حفظ طاقة الدفع . وإذا كان التصادم مرنًا فإن الأجسام ترتد بسرعتها الأصلية . أمّا إذا كانت الأجسام قابلةً للتشكيل فإن الأجسام المتلاحِمة تسير بنفس السرعة .

فإذا كانت الأجسام الصُّلبة بمثابة الشخصيات النمطية المسطَّحة في الرواية أو المسرحية ، وإذا كانت الأجسام المرِنة أو القابلة للتشكيل بمثابة الشخصيات المستديرة المحورية ، فإننا يمكننا وضعُ قانون علميّ لمحصِّلة الصراع الدراميّ الذي ينتج عن الاحتكاك بين مختلف الشخصيات . فالصراع هنا عبارة عن تغيُّر محدود في سرعات الأحداث والمواقف ، وينتج عن صراع الشخصيات النمطية المسطَّحة قوى دَفْع تؤثِّر بدورها على صراع الشخصيات المستديرة المحورية . لذلك لا يحتاج العمل الأدبيّ الناضج إلى قوى دَفْع ناتجةٍ عن قوى

خارجة عنه ، ذلك لأن قوى الدفع داخله أكبر من أيٍّ قوى خارجة عنه . لذلك فإن سرعة إيقاع الأحداث والمواقف تختلف نسبيًا باختلاف صلابة الشخصيات أو مرونتها . وهذه الصلابة أو المرونة بطبيعة الحال تتضح في فكر الشخصيات وسلوكها تجاه الشخصيات الأخرى ، ولا بد أن تكون مبرَّرةً من داخل قوى الدفع المحرِّكة لها وللأحداث في الوقت نفسه .

ويمكن أيضًا تطبيقُ قانون الطاقة الميكانيكية على الصراع الدرامي في الأدب . فالطاقة الميكانيكية عبارة عن طاقة حركةٍ وطاقة وضع . وطاقة الحركة عبارة عن الشغل الذي يَبذله الجسم الذي يتحرَّك من حالة السكون بالسرعة المتزايدة ، أمّا طاقة الوضع فتكمُن في الجسم الذي اكتسب طاقة وأصبح في حالة السكون ، ويمكن أن تَنطلِق هذه الطاقة إذا أعيد إلى وضعه الأصليِّ . لذلك فإن العناصر أو الشخصيات التي قد تبدو ساكنة في بعض الأحيان في العمل الأدبيِّ ، ليست ساكنةً في حقيقتها بل هي في حالة طاقة الوضع ، ويمكن أن تنطلق هذه الطاقةُ بمجرد دخولها في دائرة الصراع الدراميِّ مرة أخرى ، فالعناصر أو الشخصيات – سواء في تنقُّلها من الحركة إلى السكون أو العكس – لا تخلو من الطاقة الدرامية الكامِنة داخلها ، وهي إمّا طاقة حركة أو طاقة وضع ، لكنها على أية حال تُعَدُّ الشرط الضروريَّ لوجود هذا العنصر أو تلك الشخصية أو ذلك الحدث في العمل الأدبيِّ .

كذلك فإن النُّقاد يستخدمون اصطلاحات الاستاتيكية والديناميكية في تحليل الأعمال التي يتعرَّضون لها بالنقد . لذلك فهم يتهمون العمل غير الناضج بالاستاتيكية ، لأن الاستاتيكية تنهض فقط على تكوين القوى الثابتة وشروط الاتزان ، سواء في الجوامد أو السوائل أو الغازات . وإذا كان الاتزان

مطلوبًا أحيانًا في بعض جزئيات العمل الأدبيّ ، فإن القوى الثابتة مرفوضة تمامًا لأنها تُصيب العمل الأدبيّ بنتوءات وأورام وثُغرات وزوائدَ تشكل جزئيات ميتة في جسم العمل .

أمّا الديناميكا فهي تُعالج تأثير تفاعُل القوى بين الأجسام وحركتها الميكانيكية ، ولذلك فهي ضرورةٌ حتمية بالنسبة لعوامل الصراع الجارية داخل العمل الأدبيّ . والعمل الذي يفقد خاصيته الديناميكية ، يفقد بالتالي مبرِّرات وجوده كعمل فنيّ . كذلك فإن مفهوم إطار المرجع في الديناميكا يتشابه إلى حدٍّ كبير مع الشكل الفنيّ في العمل الأدبيّ . فلكي نَصفَ حركة جسم في الفراغ يَلزمُ وضعُه في إطار معين يرجع إليه ، كما يلزم أيضًا هذا الإطار ساعة زمنية لكي توصف الأحداث بالنسبة للزمن . ينطبق هذا المفهوم على حركة أيِّ عنصر داخل إطار الشكل الفنيّ ، ولا يمكن تقديرُ مثل هذا العنصر إلا بالرجوع إلى هذا الإطار . أمّا الساعة الزمنية التي تصف الأحداث بالنسبة للزمن ، فتتضحُ تمامًا في عنصر الزمن الذي يواكب الأحداث والمواقف في المسرحيات والروايات ، وهو عنصر لا يمكن إلغاؤه إطلاقًا في الأعمال الأدبية ، وقد حاولت الروائية الأمريكية جيرترو ستاين إلغاءَ عنصر الزمن من رواياتها - ففقدت أحداثُ رواياتها وشخصياتها كل معنًى لها .

وما ينطبق على المجال المغناطيسيّ في المغناطيسية ، ينطبق على الشكل الفني في الأدب . فالمجال المغناطيسيُّ هو أحد أشكال المجال الكهرومغناطيسيّ . والصفة المتميِّزة فيه أنه يؤثِّر على الأجسام المتحركة ذات الشّحنة الكهربية ، أو الأجسام المُمغنَطة ، بصرف النظر عن حالة الحركة فيها . كذلك يؤثِّر الشكل الفنيُّ على الأجسام أو الشخصيات أو الأحداث أو

المواقف ذات الشّحنة الدرامية في العمل الأدبيّ ، وأيضًا بصرف النظر عن حالة الحركة فيها ، ذلك لأن حركتها الفردية تندمج ، بل لا بد أن تندمج في الحركة العامة المشكِّلة للبناء الدرامي النهائي للعمل الفنيّ .

ويمكن أيضًا تطبيقُ قانون مايكل فاراداي على حركة العناصر الداخلة في العمل الأدبيّ . يقول قانون فاراداي إنه إذا قطع موصِّل يحمل تيارًا كهربيًا مجالاً مغناطيسيًا ، فإن قوة دافعة كهربية تتولَّد فيه . وهذه القوة الدافعة تتساوى في الحُكم وتختلف في الاتجاه مع معدَّل تغيُّر المجال المغناطيسيّ . كذلك لا بد من اختلاف الاتجاه الذي يُحدثه أيُّ عنصر جديد مع العناصر السابقة ، وإلا فقد العمل الأدبيُّ القوة الدافعة داخله . وإذا كان المجال المغناطيسيُّ يعادل الشكل الفنيّ ، فإن معدَّل تغيُّر الشكل الفنيّ في مراحل تكوينه قبل النهائية لا بد أن يختلف في الاتجاه مع القوى الدافعة المتولِّدة حديثًا ، وذلك لتوليد الصراع الدراميّ . ولا يهم في العمل الأدبيّ إذا كانت القوى الدافعة تتساوى في الكمّ مع معدَّل تغيُّر الشكل الفنيّ ، لأنه في النهاية يتحتَّم وصولُ كل القوى الدافعة إلى نقطة التقاء مع الشكل النهائي للعمل الأدبي .

كما يمكن تطبيقُ نظرية ماكس بلانك للطاقة على الطاقة الدرامية داخل العمل الأدبي ، والتي تتحدَّد بنوعية الشكل الفني النابع من مضمونه . تقول نظرية ماكس بلانك إن الطاقة تنطلق بكمية محدودة بأعداد صحيحة ، وتتوقَّف على التردُّد الطبيعي للجسيمات . وهذه النسبة بين الطاقة والتردد تسمَّى مُعامِل بلانك . كذلك فإذا كانت الطاقة الدرامية محدودةً بالشكل ، فإن محدوديتها تتوقَّف على التردُّد الطبيعي للعناصر الداخلة في الشكل ، ولا

يمكن أن تخرج عنه . ويتضح معامل بلانك على مستوى الأدب في النسبة بين الصراع الدراميّ ككل وبين التردُّد الذي يَحدث للعناصر المكونة للعمل الأدبي كلّ على حدة .

وهذه التطبيقات للقوانين الرياضية والفيزيائية على الأعمال الأدبية أوردناها على سبيل المثال لا الحصر . ويمكن لأيٍّ مُحِبٍّ للعلم أو عاشقٍ للأدب أن يقوم بهذه التدريبات الذّهنية المُمتِعة ، وخاصة إذا كانت تطبيقاتٍ عملية على أعمال معينة بالذات ، إذ إن المتعة الذهنية لا بد أن تتضاعف في هذه الحالة . فلا شك أن فتح أبواب العلم من شأنه أن يجعل التياراتِ المنعشةَ ذهنيًا وروحيًا تتدفّق على المفاهيم الأدبية فتجدِّد من دمائها وشبابها . فلم يَعُدْ في مقدور الأدب أن يتقوقع داخل نفسه في عصر يحتاج فيه العلم كل شيء ، وعلى الأدب أن يستعيد زمامَ المبادرة الفكرية والروحية ، واقفًا على قمم موجات المدّ العلمي لكي يوجّهها لما فيه خير الإنسان .

الفصل الثامن
الأدَب وعِلْم الفَلَك

مارسَ علم الفلك وأيضًا التنجيم تأثيرًا ملحوظًا على الشُّعراء والأدباء ، منذ البدايات الأولى للإبداع الأدبيّ كماعرفه الإنسان . فقد كان الفَلَكُ من العلوم الضَّرورية التي يتحتَّم على الشُّعراء أن يُلمّوا بها ، ليس على مستوى الملاحظة والرَّصد والدراسة ، ولكن على مستوى البحث عن الدَّلالة الكامِنة وراء حركة الأفلاك والنجوم والكواكب ، ومدى تأثيرها على الأرض كأحد الكواكب ، وبالتالي تأثيرها على البشر الذي يَسكنون هذا الكوكب .

وإذا كان عالِمُ الفلك يُحاوِل دراسة حركة الكون بتقدير المسافات والزوايا من خلال عمليات رياضية وهندسية بَحْتة ، فإن الشاعر يُحاوِل بدوره أن يصوِّر التناسق البديع والمذهل الذي تتميَّز به هذه الحركة التي لا بدَّ أن تحمل من المعاني ما يَعجز العقل البشريّ عن الإلمام به . وإذا قارَن عالِمُ الفلك بين حجم كوكب وكوكبٍ آخر بالحساب الذي يحاول أن يكون دقيقًا بقدر الإمكان ، فإن الشاعر يمكن أن يُقارِن الأرض بالشمس كما يُقارِن حبةَ العنب بالبرتقالة ، لأن خياله قادِرٌ على الربط بين كل جزئيات الكون مهما تكبرْ أو تصغرْ . بل إن أسماءَ الأبراج الفلكية هي أسماءٌ شِعرية . وكثيرٌ من فحول الشعراء ، خاصة في مجال الملاحم ، كان يرى في قصيدته ، سواء قصرت أو

طالت ، سواء بوعي أو بغير وعي ، أنها كَوْنٌ في حدِّ ذاتها ، بمعنى أنها تُبَلْوِر نفس عناصر التناغم والاتساق التي نلمسها في الكون الكبير عن بُعْد سحيق . أي أن القصيدة المُتقَنَة تساعدنا على احتواء نموذج مصغَّر للكون الأكبر ، وبالتالي تساعدنا على التخلُّص من وطأة الإحساس العارم بضآلتنا وتفاهتنا في هذا الكون .

وفي البداية كانت العلاقة بين الأدب وعلم الفلك علاقةً حميمة لدرجة أن كثيراً من القصائد كان يحتوي على معلومات فلكية يمكن استخدامُها في الحياة العملية . وكان أوائل الشُّعراء المتجوِّلين الإغريق يُنشِدون من حين لآخر قصائدَ في موضوعات تعليمية ، في مقدِّمتها الفلكُ والتنجيم والعِرافة والإخبار بالغيب . و هذه الظاهرة لا تقتصِر على بلاد اليونان القديمة فحسب ، بل شَمِلَت معظم بِقاع الأرض ، ولا غرابة في ذلك ، فقد لبَّى هؤلاء الشُّعراء المتجوِّلون رغبة الناس في أن يكونوا على شيء من المعرفة والدِّراية بهذا الكون الغامِض المخيف الذي يعيشون فيه . ولم تكن أخبار الأفراد أو العائلات أو القبائل لِتُشبعَ حُبَّ الاستطلاع عند الأذكياء منهم ، بل رَغِبوا في أن يتسع أفقهم في مواجهة الأسئلة المثيرة ، المحيِّرة ، المُلِحَّة دائمًا على أذهانهم مثل : « لماذا يفعلون ما يفعلون ؟ » ، « من أين أَتَوْا وإلى أين هُم صائرون ؟ » « لماذا يحيَوْن ؟ » ، « لماذا يموتون ؟ » ، « لماذا يبدو هذا العالَمُ على هذا المظهر الذي ليس له غيره ؟ » . . . إلخ من الأسئلة التي لا بد أن تولِّد الأساطير التي تفسِّر أو تحاول أن تفسِّر الظواهر الكونية . وتاريخ العلوم ما هو إلا تاريخُ الأجوبة المتلاحِقة التي جاء بها العقل الإنسانيّ للرَّدِّ على هذه الأسئلة . وكان علمُ الفلك في مقدِّمة هذه العلوم من خلال الانطلاق من

الأرضيّات إلى الكونيّات . وكان من الطبيعيِّ أن ينطلق معه الشِّعر عندما يَضيق الخيال الإنسانيّ بحدود الأرض .

وكان الشاعر الإغريقيّ هيزيود الذي عاش في القرن الثامن قبل الميلاد من أوائل الشُّعراء الذين اهتمُّوا في قصائدهم بعلم الفلك بأسلوب مباشِر ، وخاصةً أنه اشتهر بأنه أبو الشِّعر الملحمي التعليمي في ملحمتَيْه « الأعمال والأيام » و « أصل الآلهة » . والقسم الرابع من الملحمة الأولى عبارة عن تقويمٍ فلكي للأيام السعيدة والمشئومة ، بل إن القسم الثاني منها وهو عبارة عن مجموعة من القواعد الزراعية والمِلاحية ، ينهض أيضًا على قواعد فلكية ، لأن دورةَ الأيام والفصول ما هي إلا دوراتٌ فلكية ، والإنسان الجاهِل بها لا يستطيع أن يزرع أو يحصد ؛ أي أنَّ الفلك يتدخَّل في لقمة العيش . يقول هيزيود في افتتاحية هذا القسم :

« وعندما تَطلُع الثُّريّا ، بنات أطلس في السماء ، ابْدأ موسمَ حصادك . وابدأ الحَرْثَ عندما يَمِلْنَ إلى الغروب . إنهنَّ يَختفين أربعين يومًا وليلة ، ويَظهرنَ مرة أخرى عندما تدور السنة دورتها ؛ أي عندما تَشحذُ مِنْجَلك لأول مرة . هذا هو ناموس السهول ، وناموس الذين يعيشون بالقرب من البحر ، والذين يسكنون الأرض الخصيبة ، من الوُدْيان الصغيرة ، والوِهاد الخضراء ، بعيدًا عن أمواج البحر . كل شيء له وقتُه الملائم ، وكل نوع ينمو في حينه . ومن لا يُدرِك هذا يُصبح فقيرًا محتاجًا يتردَّد على بيوت الآخرين يسألهم إحسانًا ، ولكن دون جدوى ؛ فهو لم ينفِّذ مشيئة الآلهة ولم ينهض بالعمل الذي كتبته الآلهة على الناس . »

ولذلك كان هيزيود ينظر إلى عِلم الفَلَكِ على أنه عِلم الحياة سواء بين الأفلاك والأبراج أو على الأرض التي تَخضع للنظام الذي يحتوي الكونَ أجمع . فهو يرى أن نموَّ النبات ، وحركة الحشرات ، ومفعولَ الصيف الحار في البشر ، والرغبةَ الجنسية ، والعلاقاتِ الإنسانيةَ . . . إلخ ، كلُّها مُرتهنةٌ بحركة الكون التي لا تفرّق بين أكبر مظاهرها وأصغرها . يقول :

« عندما تظهر أزهار الخرشوف ويتربَّع الصُّرصور على شجرةٍ يترنَّم ويصدح بأغانيه التي لا تتوقف ، وهي تنطلق من تحت جناحَيْه في فصل الحر المرهق ، حينئذٍ يُصبِح الخروف أسمن ، والنبيذُ أحلى ، والنساءُ أكثر شبَقًا ، لكن الرجالَ أضعفُ لأن نجمة الشِّعْرَى تجفِّف الرأس والركبتين وتُضمِر الجلد تحت وطأة الحر . دَعْني عند ذاك آوي إلى صخرة ظليلة ، واسْقني من نبيذ بيليس ، وأعْطِني جبنًا ولبنًا من عَنْزٍ جفَّ ضرعُها ، مع شريحة لحم من عِجْلة شابة مرعاها الغابة ، ولَحْم جَدْيٍ رضيع . دعني أيضًا أجلس في الظِّل الوارف وأشرب النَّبيذ الصافي ، حتى إذا شبعتُ من الطعام حوَّلتُ رأسي نحو نسيم الشَّمال البَليل ، وصَببتُ من اليَنْبوع الذي يجري ماؤه نقيًا قربانًا من الماء ثلاث مرات ، ثم صَببتُ الرابعة قربانًا من النبيذ . »

وإذا كان هيزيود قد بدأ الفِقرة الشِّعرية بمعلومات فلكية ، لكن عبقريته الشِّعرية والشاعرية تغلَّبت على الأغراض العملية والتعليمية من قصيدته . فقد هزَّت المناظرُ الخلابة التي أحاطت بها مشاعِرهُ فخرجت به من نطاق عِلم الفلك إلى شِعر الرُّعاة الذي أصبح رائِدَهُ ، دون أن يدريَ ، بعد أن سار على نهجه كثيرٌ من الشعراء الذين هاموا بجمال الطبيعة وسحرها .

أمّا المبادئ التي يحتوي عليها القسم الرابع من ملحمة « الأعمال والأيام » ، والتي تدور حول الأيام السعيدة والمشئومة ، فكلُّها خرافاتٌ نتيجةً لارتباط عِلم الفلك بالتنجيم والعِرافة والإخبار بالغيب . ومع ذلك لا تزال في حياة البشر حتى الآن خرافاتٌ وأوهام مشابِهة تتحكَّم في أعمال المزارعين والفلاحين ، بل وفي تصرُّفات المثقَّفين الذي يَزعُمون أنهم متحرِّرون عقليًا ، لكنهم يخشَوْن يوم الجمعة عندما يوافق الثالثَ عشرَ في أيِّ شهر . ولذلك لا يوجد ثمة اختلافٌ كبير برغم ثمانية وعشرين قرنًا تفصل بينهم وبين هيزيود عندما يقول :

« هذه الأيام نعمةٌ كبرى على الناس على وجه الأرض ، لكن بقية الأيام متغيِّرة مشئومة لا تأتي بخير . ويختلف الناس في مَدْح هذا اليوم أو ذاك ، لكن قليلين يعرفون طبائعَ تلك الأيام ؛ فاليومُ في بعض الأحيان زوجة أب ، وفي البعض الآخر أم رَؤوم . والرجل السعيد الموفور الحَظِّ في هذه الأيام هو الذي يَعرِف هذه الأشياء ويؤدِّي عمله دون أن يُغضِب الآلهة الخالدين ، ويعرف زجر الطير ، ويَنأى عن تعدِّي الحدود . »

أمّا في النِّصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد – فقد كان علم الفلك أو ميثولوجيا النجوم على أقل تقدير ، جزءًا هامًا من تعليم الرجل المثقَّف بصفة عامة والأديب والشاعر بصفة خاصة عند الرومان . ولذلك كان كبار الشُّعراء من أمثال ڤرجيل وأوڤيد وهجينوس على دراية بعلم الفلك الذي برزَ تأثيرُهُ على بعض أشعارهم بصورة واضحة . وكانت قصيدة الشاعر أراتوس في النِّصف الأول من القرن الثالث قبل الميلاد ، المصدرَ الرئيسيَّ لمعرفتهم الفلكية ، وهي القصيدة التي عُرِفت باسم « الظواهر » .

وقد تقبَّل ڤرجيل الأفكار التنجيمية كما تقبَّلها الناس في عصره ، بالإضافة إلى تقديره البالغ لعلم الفلك ، لكنه كان متزنًا ومعتدلاً بحيث لم يترك عقله نهبًا للخرافات ، كما درسَ الطب و الرياضيات التي شملت التنجيم . وهناك قصيدةٌ شهيرة من أناشيده انطلق فيها خيالُه الشعريّ بأجنحة التنجيم ؛ و فسَّرها كثير من النقاد بعد ذلك على أنها نُبوءةٌ بقدوم السيد المسيح . فقد بشَّر فيها ڤرجيل بمطلع عهد جديد ، مُعلنًا أن طفلاً سيولد وستعود معه الأيام الذهبية ، وأن الرخاء سينمو فيعمُّ العالمين عندما يبلغ الطفل أشُدَّهُ . وتتجلَّى العاطفة الدينية في هذه القصيدة التبشيرية لدرجة أن الأقدمين ابتداءً من الإمبراطور قسطنطين ، الذي حكمَ من عام ٣٠٦ إلى ٣٣٧ ، والقدِّيس أوغسطينوس في النصف الأول من القرن الخامس ، قد اعتقدوا أن الطفل هو المسيح نفسه ، بل إن عالم الآثار اليهوديَّ الكبير سلومون رايناخ (١٨٥٨ - ١٩٣٢) صرَّح بأن تلك القصيدة المنظومة عام ٤٠ قبل الميلاد تُشير إلى تفاصيلَ دينيةٍ تحقَّقت بعد ذلك ، ولذلك فهو يَعُدُّها أقدم أثرٍ مسيحيّ .

ومن الواضح أن كل معلومات ڤرجيل الفلكية لم تكن صادرةً عن قصيدة أراتوس « الظواهر » فحسب ، بل كانت شاملةً لكلِّ المعتقدات الشعبية وأحوال الجو ومخاوف الإنسان الكامِنة في أعماقه ، وغير ذلك من التفسيرات التي حاول الإنسان بها إدراكَ عَلاقته المصيرية بالقدر أو بالنجوم .

كذلك كان الشاعر الرومانيّ أوڤيد مُلِمًا بالتنجيم إلمامًا كبيرًا ، لكنه نظر إليه نظرة شِعرية فنية خيالية ، لا تحمل في طيّاتها كثيرًا من المصداقية العلمية أو المنطقية . وبرغم أنه لم يُصرِّح بشكِّه في الأفكار والمعتقدات الناتجة عن

التنجيم ، إلا أنه من المرجَّح أنه لم يتحمَّس لها ، شأنُه في ذلك شأنُ صَفْوةِ المثقفين الرومان . لكن لم يكن من الحكمة المجاهرةُ برفض الآراء التي حظيت بشهرة واسعة وشعبية كبيرة لدى أوسع قطاعات الشعب ، ولذلك احتفظ أوفيد بآرائه لنفسه ، واكتفى بتوظيفها في قصائده الشِّعرية التي أخذت من واقع الحياة قاعدةً للانطلاق نحو آفاق النجوم والكواكب .

ومع تطوُّر علم الفلك تطوَّرت صور السماء والنجوم والأفلاك في الأدب والشِّعر . فإذا تكلَّم الفلكيُّ عن هالات الضوء المستديرة أو البيضاوية السابحة في الفضاء ، فإن دانتي في « الكوميديا الإلهية » تكلَّم عن الهالات البَلُّوريَّة التي تحيط بالوجوه المُشِعَّة . وشعاع الشمس الذي استخدمه الفلكيّ أداةً لمبدإ انكسار الضوء و اتخذ منه مقياسًا – تحوَّل على يَدَيْ جون مِلْتون في ملحمته « الفردوس المفقود » إلى زحافة للملاك إيريال كي ينزلقَ عليها . وأصبح هناك ما يُعرفُ بالفلك الشِّعريِّ أو الشِّعر الفلكيّ الذي يصوِّر ما يراه الإنسان وما يشعر به ؛ ويتعامل أساسًا مع الخيال والانفعال وليس مع العلم والمنطق التقليدي . فإذا كان الفلكيّ يتوغَّل في ظلام ليلة صافية محاوِلاً رَسْمَ خريطة للسماء – فإن الشاعر يرسُم خريطة لمشاعر الإنسان وهو يرى السماء مُشِعَّةً ببريق الفضة و وميضِ ألماس القادِمَيْن من أغوار اللانهائية بتأثير قد يكون أشدَّ على الإنسان من أثر أقرب الناس إليه .

وإذا كان الفلك يَرصُد تأثير حركة الكون على الأرض ، فإن الشِّعر يجسِّد تأثيرها على مصير الإنسان نفسه ، وهو تأثير قد يكون من المتعذِّر إثباتُه علميًا ، ومع ذلك يوحي بمصداقيته الفنية بوحدة الكون مهما يكن شاسعًا ورهيبًا . بل إن رهبة القَدَرِ المتربِّص بالشخصيات التراجيدية – هي تجسيدٌ

ملموس لرهبة هذا الكون ، إذ إن العَلاقة وثيقةٌ وحميمة بين الكون الأكبر اللانهائيّ وبين الكون الأصغر النهائيّ الذي قد يتمثّل في حبة رمل على ساحلِ محيطٍ شاسع من المياه ، أو وسط صحراء جبارة ورهيبة .

وهذه الهالةُ من الغموض الرهيب الذي يُحيط به الكونُ حياةَ الإنسان تجسَّدت في بعض مآسي شكسبير ، الذي اتَّخذ من التنجيم مادّةً درامية مثيرة كمحاولة لسَبْرِ أغوارها ، وأثبت بها أن كيان الإنسان نفسه هو في حدٍّ ذاته كونٌ لا يقلُّ في غموضه ورهبته عن الكون الأكبر الشاسع المحيط بكرته الأرضية ، وأن عملية اكتشاف الإنسان لذاته هي عمليةٌ كونية ، وقد لا تتمُّ إلا بعد فوات الأوان ، وهو على شفا هاوية المصير الأخير . ففي مسرحية « ماكْبِث » التي تبدأ بعودة البطل ماكْبِث منتصرًا من معركة فاصلة ، يُقابِل الساحراتِ الثلاثَ اللاتي يُدلِين بنبوءات سوف تقع له ، لكنه يفسِّرها على هواه عندما يجد الأمور في سيرها تحقِّق مطامعه ، لكن سرعان ما يتكشَّف الجانبُ المظلم منها ويُدرِك في لحظاته الأخيرة أنه كان مجرد لعبة في يد القدر بعد أن صوَّر له غرورهُ أن الدنيا قد دانت له . كذلك يذكِّرنا شكسبير بأن عَرّافًا قد حذَّر يوليوس قيصر من فترة طولُها ثلاثون يومًا وختامها الخامسَ عشرَ من مارس . وعلى الرغم من ذلك الإنذار وتوسُّلات الزوجة الهالعة كالبورنيا ، توجَّه يوليوس قيصر إلى مجلس الشيوخ في ذلك اليوم المشئوم ولقيَ حَتْفه ، وكان ذلك بالفعل في ١٥ مارس عام ٤٤ قبل الميلاد .

وإذا كان عالِمُ الفلك لا يؤمن بالتنجيم لأنه لا يثق إلا بما يراه بأجهزته وتلسكوباته – فإن الأديب والشاعر يتجاوز الرؤية البصرية إلى الإدراك الشعوريّ واللاشعوريّ ، وبذلك لا يُصبِح التنجيم في نظره مجرد رَجْم

بالغيب ، بل أداة درامية وفنية تربط بين الأسباب والنتائج الإنسانية داخل العمل الأدبيِّ ، و ليست الأسباب و النتائج الميكانيكية التي يتعامل معها العلم . فهي أداةٌ تساعد الأديبَ على التوغُّل في الكون الداخليّ للشخصية لتُثبت أن القدر يَكمُن في داخل الإنسان كما هو موجود خارجه . فالكون كلُّه وحدةٌ متفاعلة منذ الانفجار العظيم الذي تناثرت على أثره النجوم والشموس والكواكب والمجرّات من مادة واحدة ذات عناصرَ مختلفةٍ لم تحتمل وطأة كثافتها فانفجرت .

وقد حاولت الملحمة دائمًا الارتفاعَ بالمستوى الأرضيِّ للإنسان إلى آفاق كونية ، فلولا عقلُ الإنسان لَما كان هناك أيُّ إدراك للكون ، وغيابُ الإدراك لا يعني سوى غيابِ الوجود نفسه ، وبالتالي فإن الكون موجودٌ لأن العقل الإنسانيَّ موجود . وما عِلمُ الفلك سوى توغُّل العقل لسبْرِ أغوار الكون ، وما الشِّعر والدراما سوى توغُّل العقل نفسه لسبر أغوار النفس البشرية . والعلاقة بين هذه النَّفس والكونِ أقوى وأقرب مما يتصوَّره العقل التقليدي الذي تَستغرقه المشاغل الأرضية . ولذلك يبدو الإنسان في الملحمة وأيضًا في التراجيديا محورًا لكل ما يدور حوله من شخصيات ومواقف وأحداث ، بنفس النظام الكوني الذي يجعل الأصغر يدور في فَلَك الأكبر .

وإذا كان عِلم الفَلك - كأيِّ عِلم آخر - يتطوَّر دائمًا ، في حين أن الأفكارَ والصور والرموز والاستعاراتِ التي استوحاها الأدب منه - لا تتغيَّر لارتباطها بجماليّات الأدب واللغة الفنية ، فإن المتلقِّي كثيرًا ما يقع في حيرة بين النظريّات الفلكيّة والرياضيَّة والمفاهيم الشِّعرية والأدبية . فإذا كان الأديب قد أحرز شعبية جارفة في بعض الأحيان على حساب عالِم الفلك ، فإن هذا

العالِمَ في أحيان أخرى يتألّق على حساب الأديب باعتباره رجلاً يتعامل مع الحقائق والوقائع وليس مع الخيالات والأوهام . وكثيرًا ما هوجمَ دانتي وتشوسر وميلتون و وردزورث وغيرهم ، على أساس إهمالهم أو تجاهلهم أو جهلهم بالفكر العلميّ الذي كان سائدًا في عصرهم .

ولقد قيل إن الإنجازاتِ التي حقّقها علم الفلك في القرون الثلاثة الأخيرة قد غيّرت فكر الإنسان عن الكون ، وجعلت كلّ ما احتواه الأدب عبر تاريخه من معارفَ فلكيةٍ مجرّدَ حفريّات عفا عليها الزمن . لكن هذه نظرة قاصِرةٌ لأننا لا نستمدُّ أية معارفَ ، سواء أكانت فلكية أم غير ذلك ، من الأدب الذي يتعامل مع انفعالات الإنسان ويجسّدها في بناء جماليّ وخياليّ ، يستطيع أن يجعلَ من الخرافة نفسها حقيقةً فنية يمكن أن يؤثّر فينا وفي رؤيتنا للكون أكثرَ من تأثير الواقع نفسه فينا . فهناك بَوْنٌ شاسع بين الواقع المعيش والواقع الفنيِّ الذي يمتلك مصداقية خاصة به نابعةً من تناغمه واتساقه وإطلاله على كون رحيب قد يَعجز العلم عن بلوغه . وقد حسم جون مِلْتون هذه القضية في الجزء الثامن من ملحمة « الفردوس المفقود » حين قال إن العالِمَ يبحث عن المظاهر والقوانين لتنوير عقل الإنسان ، أمّا الشاعرُ فيبحث عن الفرح ليبثّهُ في رُوح الإنسان . فقد عاش ملتون في مرحلة تحوُّلٍ كبيرة سواء في العلم أو الفكر ، فأراد أن يؤكّد أن الشّعرلايتقادم مع الزمن ، إذ لا تجري عليه التحوُّلات والتغيُّرات والتطوُّرات التي تجري على العلم .

وكان للشّعر في العصور القديمة الفضلُ في تقريب المفاهيم الفلكية المعقّدة إلى أذهان العامّة من القُرّاء ، فمن خلال الاستعارات والتشبيهات والرموز والصور التي يمكن تخيُّلُها ، استطاع القارئ أن يتصوَّر هذه الأبعاد اللانهائية

التي يَسمع عنها ولا يَرى ما يدلُّ عليها ؛ أي أن الشِّعر استطاع أن يقوم بمهمة علمية كقناةٍ لتوصيل المعرفة ، وبوظيفةٍ جمالية بإثارة خيال القارئ وقدرته على التصوُّر ، وإيجاد عَلاقة مثيرة وحميمة بينه وبين الكون بكل غموضه ورهبته ، وخاصة أن القوانين التي تحكم حركة الكون هي نفسُها التي تحكم حركةَ الأرض بصفتها جزءًا منه ، بل وتحكم أيضًا الحركة الداخلية الساريَة في القصيدة نفسها ، وهو ماحدا بالشاعر الألماني جيته إلى القول بأنه في إمكان الشاعر أن يجسِّد الكونَ بأكمله في قصيدة من أربعة أبيات .

وفي العصر الحديث الذي انطلقت فيه الأقمارُ الصِّناعية والسُّفن الفضائية إلى الكواكب الأخرى ، أصبحَ الإنسان قادرًا على الرؤية العينية لما يدور في الفضاء على شاشات التليفزيون ، وبالتالي تغيَّرت نوعية العَلاقة بين الأدب وعلم الفلك . فلم يَعُد الأدبُ مصدرًا للمعلومات الفلكية التي تأتي بها الإنجازات التكنولوجية بأسرع وأوضح وأسهل ما يكون ، ولذلك بحث عن رسالة فكرية وفنية أخرى تمثَّلت في بَلْوَرة موقف الإنسان في عصر الفضاء ، الذي لم يَعُدْ نائيًا ومنفصِلاً تمامًا عن الأرض كما كان من قبل . لكنها رسالة لم تَتَبَلْوَرْ بعد لأن أبعاد التطوُّر هائلةٌ وإيقاعاته سريعة ، مما جعل الأدب يلهث لأول مرة في أعقاب العلم ، في محاولةٍ مستميتة للإمساك بتلابيبه واستيعابه وتجسيده لجمهور المتذوِّقين ، بعد أن ظلَّ العلم طوال القرون السابقة في سَعْيٍ دَؤوب للَّحاق بالخيال الأدبي وإثبات قدرته على تحويله إلى واقعٍ ملموس .

الفصل التاسع

الأدب وقانون الحركة الثالث

إن العَلاقة بين العلم والأدب ليست مجرد زمالة أو معاصَرة ، بل هي وحدةٌ مُنصهرة في بُوتقة ثقافة العصر ، وحدةٌ تنتج عنها أفكار ونظريات وأشكال ومضامين جديدة ، تتطوَّر بالفكر الإنسانيِّ إلى مراتبَ أعلى . وإذا حاولنا تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً منهجيًا وعلميًا وموضوعيًا ، سنجد أن كل الأعمال الجيدة تقوم على أساسٍ وقوانينَ علميةٍ تتحكَّم في حركتها ونموِّها وتطوُّرها الطبيعيّ ، دون تدخُّل مفتعل من المؤلف لتسيير دفة العمل الأدبيِّ كما يهوى .

وعلى الرغم من انعزالية الكثير من العلماء عن ميدان الأدب ، فإننا نجد معظم الأدباء المجيدين يستخدم القوانين العلمية في خَلْقه لأعماله الفنية ، سواء بوعي أو بلا وعي ، فهي تُفيده من ناحية تنظيم فكره لتشكيل فنه . وعلى سبيل المثال نجد أن كل الأعمال الأدبية تنهض على قانون الحركة الثالث لنيوتن ، وهو القانون الذي ينصُّ على أن كل فعل لا بد له من ردٍّ مساوٍ له ومضادٌّ له في الاتجاه . فإذا تأمَّلنا الصراع الدراميَّ الذي يحكم أية مسرحية أو رواية ، سنجد أن كل فعل تقوم به شخصية معيَّنة لا بد أن يَتبعه فعل مضادٌّ له من شخصية أخرى .

والفارق الوحيد بين هذا القانون في ميدان العلم وبينه في ميدان الأدب ، أنه في الميدان الأخير محكومٌ باعتبارات البناء الدراميِّ التي لا تترك الصراع بين الأحداث إلى ما لا نهاية . ولو حدث أن قامت شخصية بفعل معيَّن دون أن يكون له صدًى عند الشخصيات الأخرى – سواء بالسلب أو بالإيجاب – فإن النقد الحديث يَعتبر هذا الفعل غير ذي دلالة أو موضوع ، ومن ثم يُعَدُّ من الزوائد التي تعتور الشكل الفنيَّ للعمل الأدبيِّ .

ولنا أن نتخيَّل ماذا يمكن أن يُصيب بناء مسرحيةٍ ما لو لم تتخذ من قانون الحركة الثالث لنيوتن أساسًا للصراع الدراميِّ الذي يشكِّل عمودها الفقري ؟ ! من الواضح أن الحوار نفسه الذي تنطق به الشخصيات سيتحول إلى ألفاظ لا معنى لها ، لأن الرد لن يكون بناءً على السؤال أو الاستفهام ، وبذلك تتحوَّل الشخصيات إلى ببغاوات لا تعي ما تقول : فالحوار الدراميُّ يعتمد في جوهره على السؤال والجواب مهما تعدَّدت أشكال الأسئلة والأجوبة . وغنيٌّ عن الذكر أن السؤال والجواب في المسرحية ليسا مجرد تبادل المعلومات عن موضوعٍ ما ، لكنهما تجسيدٌ للصراع الذي يدور في الشخصيات من الداخل ، وتحديدٌ لسلوكها الذي نَلمِسه من الخارج . وطالما أنه لا بد للسؤال من إجابة ، سواءٌ صدرت من الشخصيات أو من جمهور المتفرجين – فإن هذا تطبيقٌ شبه حرفيّ للفعل الذي ينصُّ عليه قانون نيوتن بأنه لا بد من ردٍّ مساوٍ ومضادٍّ له في الاتجاه .

حتى الصراع التقليديّ بين الخير والشر أو بين العاطفة والواجب يخضع لقانون نيوتن . فإذا ساد عنصر الخير مثلاً الرواية كلها ، فإنها تفقد شكلها كرواية أصلاً ، وتتحوَّل إلى مجرد عرض أو تحليل أو دراسة لعوامل الخير في

النفس البشرية . لكن الشكل الروائيَّ يحتِّم وجود عنصر آخر مضاد في اتجاه عنصر الخير ، حتى يحدثَ التوازن المطلوب و يستمرَّ الصراع إلى نهايته المحتومة ، وربما لا يَشعر القارئ بارتياح إلى الشخصية التي تجسِّد الشر في فكرها وسلوكها ، وتحاول القضاء على الشخصيات الأخرى التي تمثِّل عنصر الخير ، لكن هذا القارئ نفسَهُ سيفقد اهتمامه كليةً بالرواية إذا اختفت الشخصية الشريرة . والنهاية الطبيعية لأيِّ عمل أدبيٍّ تأتي عندما يختفي أحد عنصري الصراع وتصير الغَلَبة لأحدهما فقط .

ويساعد قانون الحركة الثالث لنيوتن الأديبَ على أن يتجنَّب افتعال عنصر الصُّدفة في بناء عمله الفنيِّ ، فنجد كثيرًا من الروايات والمسرحيات الركيكة تعتمد أساسًا على عنصر الصُّدفة في تسيير دفة الأحداث وتطوير مجرى المواقف . و وجودُ هذا العنصر دليل على عجز الأديب عن الاستفادة بكل مقوِّمات الصراع الدراميِّ في عمله ، ذلك لأنه يضطر إلى التدخُّل شخصيًا في تطوير عمله الذي عجز عن أن يتطوَّر من داخله بفعل الحتمية الفنية ؛ وبذلك يفتعل الأديبُ الصُّدفةَ كلما وجد أن مجرى الأحداث قد دخل طريقًا مسدودًا وعليه أن يخرجه منه وإلا مات مخنوقًا ؛ وتكون النتيجة أن العمل الأدبيَّ يفقد وحدته الفنية ويتحوَّل إلى أجزاءٍ متناثِرة ، لا يربط بينها غير هذا العنصر الواهي المسمَّى بالصدفة .

لكن الرواية أو المسرحية التي تزخر بالأفعال وردودِها المساوِية والمضادة لها في الاتجاه ، لا يمكن أن تسمحَ لعنصر الصُّدفة أن يتسلَّل إلى داخل بنائها الدراميِّ المنطقيِّ والمتماسك . فالصُّدفة عامِل من شأنه أن يَحشُد العملَ بالفجوات والثُّغرات التي تُخلخِل كيانه وتهدِّمه في النهاية ، كما أنه يؤثِّر على

شغف القارئ أو المتفرِّج بمتابعته ، لأن العَلاقة – في هذه الحالة – بين المتذوِّق والعمل الفنيِّ علاقةٌ واهية مفتعَلة وغير مقنعة ، لأنها من صنع الأديب وليست من صنع العمل الأدبيِّ ذاته .

ويُحاول الأدباء تجسيد عنصر القدر من خلال استخدامهم للصُّدفة . لكن هناك فرقًا شاسعًا بين استخدام القدر كمفهوم فلسفيّ أو مضمون فكريّ في العمل الأدبيِّ ، وبين أن نتركه يدمِّر الشكل الفنيَّ له . وليس هذا فصلاً بين الشكل والمضمون ، إذ إن معالجة الصراع بين الإنسان والقدر لا يعني أن يقع العمل الأدبيُّ ضحيةَ هذا الصراع .

إن الهدف الأساسيَّ لأيِّ عمل فنيّ يَكمُن في الوصول إلى أكبر قدر ممكن من التناغم بين الإنسان والكونِ المحيط به ، حتى يُدرِك الإنسان معنى وجوده ودلالته . وهذا واضحٌ مثلاً في مسرحيات شكسبير التي طالما تعالت فيها ضحكات القدر الصاخبة ، لكن لم يحدث أن اعتمد شكسبير في مآسيه العظيمة على عنصر الصُّدفة لإبراز مفعول القدر ، بل كان القدر يتولَّد من خلال الاحتكاك بين الطبائع المختلفة للشخصيات ، بحيث لا تستطيع هذه الشخصياتُ المأسوية الصمودَ أمام هذا التيار الجارف والنابع منها أساسًا .

ولا شك فإن الموقفَ المشهور بين ماكبث وزوجته التي دفعته إلى قتل مليكه دنكان ، لأكبرُ دليل على أن لكل فعل ردًّا مساويًا ومضادًّا له في الاتجاه . وإذا لام ماكبث القدر بعد ذلك ، فلأنه ترك نفسه ألعوبةً في يد زوجته ، وانساق وراء أحلامه بالمجد والمُلك والتاج . ولم يكن قتلُه لدنكان سوى النتيجةِ أو الرد الطبيعيِّ للصراع الذي ينهشه من الداخل .

ولكن هذا التشابه شبه المطلق بين الأدب والعلم في استخدامهما لقانون الحركة الثالث عند نيوتن - لا يعني عدم وجود اختلاف في المحصّلة النهائية للقانون . فالعلم يفترض أن كل فعل لا بد له من رد مساوٍ ومضاد له في الاتجاه ، وهكذا إلى ما لا نهاية ، لكن الأدب لا يفترض نفس الفرض لخضوعه لحتميات البناء الدراميّ ، وجماليات الشكل الفنيّ . فهذه الحتميات والجماليات تؤكِّد أنه لا بد للعمل الأدبيّ من نهاية منطقية وطبيعية متمشِّية مع المقدمات والبدايات التي نبع منها . هذه النهاية تأتي من تغليب أحد العنصرين على الآخر : الفعل أو الرد المساوي والمضاد له .

هنا نقف لحظةً أمام كلمة « المساوي » لأن هذا التَّساويَ المطلَق غير موجود في مجال الأدب ، فلا بد من أن تَميل كِفَّةُ الميزان الدراميّ مع العنصر الذي يملك في داخله القدر الأكبر من عوامل الاستمرار والغلبة . وهذا يفرض على الأديب ألاّ يتدخَّل بميوله الشخصية لكي يرجِّح كِفَّةً على أخرى حتى في حالة انتصار الشر على الخير ، لأن الانتصار المنطقيَّ للشر على الخير سيحفز الإنسان على مقاومته لإثبات إرادته ، أمّا إذا نَصَرَ الكاتب الخيرَ على الشر - دون أن يكون هناك مبرِّرٌ دراميّ وفنيّ لذلك - فإنه بذلك يَستخِفُّ بعقلية القارئ الذي لن يقتنعَ بدوره عندما يرى الخير منتصرًا لأن الكاتب أراد له ذلك ، وليس لأن حتميات العمل الفنيّ هي التي أدَّت إليه .

ولعل المعالجةَ الموضوعية من أهم الأدوات الفنية التي يتسلَّح بها الأديب عندما يطبِّق قانون الحركة الثالث في أعماله الأدبية . فهو قانون يَفرض على العمل الأدبيّ نظامًا داخليًا خاصًا به ، وكيانًا متكاملاً نابعًا منه ، ويساعد التفاعلُ بين جزئياته على أن يشقَّ مجراه الطبيعيَّ والمنطقيَّ حتى يكتملَ بناؤه

العام ويُحدِث أثره الكليَّ في نفس المتلقي ، ومن ثم يكتسب شخصيته المتميِّزة التي تسهِّل مهمتنا في التعرُّف عليه وَسْطَ عشرات الأعمال الأدبية الأخرى التي تنتمي إلى النوع الأدبيِّ نفسه .

الفصل العاشر
التراجيديا والبُعْد الرابع

يمثِّل عنصر الزمن الأساسَ الذي أقام عليه آينشتاين نظريته في النسبية . فلكل جسم في الفضاء ثلاثةُ أبعاد لكي ينطبق عليه شرط الوجود . وبمجرد أن يتحرَّك الجسم فإنه يمتلك البُعد الرابع يتمثَّل في عنصر الزمن . هذا البُعد الرابع هو العمود الفِقري الذي تنهض عليه التراجيديا أو المأساة ، فالبُعد الزمنيّ يسير في اتجاهٍ واحد ولا يمكن أن يتراجع أبدًا ، وذلك هو السببُ الأول في وجود العنصر المأسويِّ في الحياة الإنسانية . لا يستطيع الإنسان إصلاحَ الخطأ بإعادة الماضي ، فمتى حدث الخطأ أصبح مِلكًا للماضي الذي لن يعود . إن البطل التراجيديَّ يكره الزمن ويُصارِعه لأن دورته صمّاءُ لا ترحم الإنسان ولا يمكن أن تتراجع إلى الوراء ولو لثانية واحدة . ولعل مُعظَم المآسي المسرحية والروائية كانت بمثابة صرخة في وجه هذه الآلة الصمّاءِ التي أوجدت القوة التي اصطلحنا على تسميتها بالقدر . والتراجيديا لا شكَّ تُبرِز الإنسان الذي يُصارِع إلى آخر لحظة من حياته ، برغم أنه يعلم جيدًا أنه محكوم عليه بالفناء والهزيمة مقدَّمًا .

وكي نقرِّبَ المفهوم العلميَّ لأذهاننا ، فيجب أن نعلم أن أبعاد خط الطول وخط العرض والارتفاع لا تكفي للدلالة على حركة أيِّ جسم . ولنأخذ من

حركة الطائرة مثلاً ، فلا بد من البعد الرابع الخاص بالزمن لهداية ركاب الطائرة . فالزمن هو البعد الرابع ، وإذا أراد الإنسانُ أن يتصوَّر طيران الطائرة كوحدة بل كحقيقة - فلا يمكن أن يتصوَّرها عبارةً عن سلاسلَ منقطعة من القيام والصعود والطيران والهبوط ، بل لا بد من تصوُّره على صورة متصلة ذات أربعة أبعاد . وحيث إن الوقت كمية غير ملموسة - فإنه لا يمكن رسمُ صورة أو بناءُ نموذج لمتصل ذي أربعة أبعاد من أبعاد الفضاء والزمن . ومع ذلك يمكننا أن نتصوَّر ذلك ونتخيَّله من خلال عنصر الزمن وتفاعُله مع حركة أيِّ شخصية في المسرحية أو الرواية مثلاً . وما ينطبق على العالَم الذي تجسِّده المسرحية أو الرواية ، ينطبق تمامًا على الكون الفسيح ذي الكيان اللانهائيِّ ، الذي لا يمكن تخيُّله بدون الأبعاد الأربعة من الفضاء والزمن . ذلك الكون الفسيح الذي يصل إلى ما بعد مجموعتنا الشمسية ، وإلى أبعد النجوم وسكة التبّانة وإلى أبعد المجرّات الخارجية التي تخترق الفضاء . لكن عقلنا يَميل إلى فصل هذه الأبعاد ، إذ إنه تعوَّد إدراكَ الزمن وحده ، لذلك بيَّنت نظرية النسبية الخاصة أن الفضاء والزمن شيئان نسبيّان يتغيَّران بتغيُّر الشخص المراقب .

والوجود ذاته عبارة عن اتصال مستمرٍّ بين الفضاء والزمن ، ولا توجد أيةُ حقيقة إلا في الفضاء والزمن ولا يمكن فصلُهما تمامًا كما لا يمكن فصلُ المضمون عن الشكل في أيِّ عملٍ أدبيّ . وكل مقاييس الزمن هي في الواقع مقاييسُ للفضاء والعكس صحيح ، أي أن مقاييسَ الفضاء تعتمد على مقاييس الزمن . إن الثوانيَ والدقائق والساعات والأيام والأسابيع والشهور والسنوات ، ما هي إلا مقاييسُ لأوضاعٍ في الفضاء بالنسبة إلى الشمس

والقمر والنجوم ، وكذلك فإن خطوط الطول وخطوط العرض ، وهي الاصطلاحات التي يحدِّد بها الإنسانُ مكانه في الفضاء فوق الأرض - إنما تُقاس بالدقائق والثواني . وقد أدرك الإنسانُ أحداث التاريخ فوق الأرض بطريقة تتفق مع تفكيره وشعوره عن الماضي والحاضر والمستقبل . لكن الكون أو علم الحقيقة الموضوعية لا يقع فعلاً ، بل يوجد مستقلا عن شعور الإنسان ، من هنا كانت مأساةُ الإنسان وإدراكُ غربته في هذا الكون ؛ فهو يشعر أن الزمن عنصرٌ غير متعاطِف معه على الإطلاق ، وأنه بمجرد أن يرتكب أيَّ خطأ فعليه أن يدفع ثمنه ، لأن الخطأ أصبح ملكًا للزمن الماضي .

من هنا نشأ مفهوم البطل التراجيديِّ كما عرفه أرسطو . إنه البطل الذي يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق ، وفي نفس الوقت يَنذُر حياته ثمنًا لتحقيق هذا الهدف برغم استحالته . إنه يريد إرجاعَ عجلة الزمن إلى الخلف حتى يُصلِحَ ما أفسده الدهر . وهو بهذا يمثِّل الإنسان الباحث عن جوهر الحقيقة المطلقة ، التي لا تَقبل التفاهم أو التفاوض أو أنصاف الحلول . بمعنًى آخر الحقيقة التي لم نَعثر عليها بعد ، والتي يبدو أننا لن نعثر عليها ، لأن طبيعة الحياة البشرية تخضع أساسًا للنسبية ولا تحتمل وجود مثل هذه المطلَقات التي يحاول البطل تحقيقها بطريقة أو بأخرى . ومأساة الإنسان أنه يريد أن يُثبِت إرادته أمام مصيره المحتوم ، في حين لا يتعدى وجوده المعنى الذي وجد من أجله أيّ مخلوق آخر . ولعل المخلوقات الأخرى أسعدُ حظًا من الإنسان ؛ لأنها تعيش بدون تلك الشرارة المُحرِقة التي تُطلِق عليها الإرادة ، والتي تُلهِب ظهر البطل بسياط من نار في كل لحظة يعيشها .

إن البطل التراجيديَّ يُعلِن تحدِّيه الواضح والصريح لنظام الكون الذي لا

يمنح الإنسان الفرصة الكاملة حتى يُثبتَ وجوده كما يراه . ولعل البطل التراجيديَّ يثير في أنفسنا العطف عليه ، لأننا نودُّ بدورنا أن نُثبت إرادتنا في مواجهة القدر أو الكون ، لكننا نخاف من مصيره لأنه لم ينجح إنسانٌ حتى الآن في تغيير مصيره وتحويله إلى وجهة أخرى . لذلك فقد قضى على نفسه بالفناء في نفس اللحظة التي قرَّر فيها إثباتَ إرادته ، لأن قوانينَ الكون الصارمة لا تسمح للبشر بتغييرها ولا حتى فَتْحِ باب الحوار معهم برغم أنها تَحكم مصيرهم وحدهم دون سواهم . من هنا كان تخبُّط الإنسان بين الحقيقة والوهم ، بين الشيء واللاشيء ، بين الوجود والعدم ، وفي نهاية الأمر يستوي الاثنان . أي أن هناك غموضًا ساخرًا كامنًا في جوهر الوجود ، لا يستطيع الإنسان بأدواته البسيطة المتمثِّلة في التفكير والوجدان ، أن يصل إلى كُنْهِه أو أن يفسِّر الأسباب التي أدت إليه .

وإذا كان قانون النسبية يَحكم حياتنا فهذا راجعٌ أساسًا إلى الزمن الذي يسير في اتجاهٍ واحد ولا يعود ولو للحظة إلى الوراء . بمعنًى آخر أن هذا القانون لا يعود إلى منطقية الوجود واستيعاب الإنسان له ، لكنه يرجع إلى الزمن الذي يسير في رتابة رهيبة . وغالبًا ما يُحاوِل البطل التراجيديّ البحث عن منطقية الوجود ، لكنه يفشل دائمًا . وسواء أكان السبب في هذا الفشل عدم وجود مثل هذه المنطقية أم إلى قصور في الطبيعة البشرية الناقصة التي جُبِل عليها الإنسان – فالنتيجة واحدة : هي أن المعنى ما زال مفتقدًا ، والعدل ما زال لفظًا مجردًا ، والرحمة سرابًا خادعًا ، فالإنسان لا يملك فرصة تصحيح خطئه و في الوقت نفسه يُعَدُّ مسئولاً عنه مسئوليةً مطلقة لا رجعة فيها . هكذا تزول الحواجز بين الأضداد وتمتزج المتناقضات ، لأن الإنسان

خلق بإرادة صُلبة وفي الوقت نفسه حُرِم من فرصة تحقيق هذه الإرادة كما يَشتهي .

ونحن لا نملك في مواجهة البطل التراجيديِّ سوى الشعورِ بالعطف نحوه والخوف على مصيره ، لأنه يشترك معنا في الخصائص البشرية بكل ثُغرات ضعفها ، وفي الوقت نفسه نخاف عليه لأننا نخضع لنفس الحتمية الزمنية التي تحكمه وتقرِّبه من مصيره يومًا بعد يوم ، لذلك نتخيَّل أنفسنا في مكانه بحكم أن هذا احتمالٌ قائم . من هنا كان إحساسُ التطهير الذي تمارسه التراجيديا على وجداننا ، من خلال أحاسيسِ العطف والخوف التي تقترب بنا من قوى القَدَر الغامضة ، دون أن نصابَ بأذًى حقيقيّ ، لأن البطل يتحمَّل الأذى والموت ويتحدَّى الزمن نيابةً عنا . فالتراجيديا تنأى بنا عن اضطرابات الحياة اليومية وتناقُضاتِها التافهة ، وتجسِّد لنا قوانين الكون اللانهائيّ وموقف الإنسان منها . لذلك يقول أولدس هكسلي في مقالة بعنوان « التراجيديا والحقيقة الكاملة » :

« لكي يَخلُق الأديب تراجيديا فلا بد له من عَزْل عنصر واحد من عناصر الحياة وبَلْوَرَتِه بعيدًا عن التجربة الإنسانية المعيشة ككل . ثم يستغل إمكانياتِ العنصر استغلالاً عميقًا . إذ إن التراجيديا هي شيءٌ منعزِل عن الحقيقة الكاملة ، بل ومقطَّرة منه إذا جاز لنا القول بأنها مثل الرحيق المقطَّر من الزهرة الحية . فالتراجيديا خلاصةٌ نقية بالمفهوم الكيميائي ، من هنا تبدو لنا قوتُها في التأثير السريع والحاد على إحساسنا . فكل الفنون التي تتميَّز بذلك النقاء الكيميائيّ تنفذ إلى داخلنا بحدة وسرعة ، وبسببه أيضًا تستطيع التراجيديا تأدية دورها في تطهير النفس وتنظيم انفعالاتها ، بل وتهذِّب وتصحِّح

أوضاعها وتمنحها أسلوبًا ومنهجًا لحياتها العاطفية عندما يَسري مفعولها بحسم وقوة . وعندما نتواجد في حضور تراجيديا تتجمَّع عناصر وجودنا الوجدانيّ من إحساسات وصراعات نفسية في تشكيل جميل ومنظَّم تمامًا ، كما تتجمَّع ذرات الحديد وتنتظم تحت تأثير المغناطيس . وبرغم اختلاف الصِّراعات النفسية والعاطفية من شخص لآخر فإن مفعول ذلك التشكيل واحد عند جميع الأفراد . »

بذلك نزداد فهمًا للكون واستيعابًا لقوانينه وفي مقدمتها البُعد الرابع . وإن كنا لا نستطيع أن نقوم بإجراءٍ إيجابيّ تُجاهَها ، فإن إدراكها في حد ذاته هو إثباتٌ للإرادة الإنسانية في نطاق الحدود التي رُسِمت لها داخل هذا الكون اللانهائيّ . وإدراكنا لمعنى البُعد الزمني إدراكٌ في الوقت نفسه لقيمة وجودنا . فنحن لا نستطيع أن نتخيَّل حركة الوجود الإنسانيّ بدون الزمن . وهذه الحقيقة يُثبتها العلم والأدب بنفس القدر من التأكيد والتركيز . فلا يوجد عملٌ أدبيّ بدون بُعد زمنيّ يقوم بدور العمود الفِقري لجسمه الحيّ ، وأية محاولة للتخلُّص من البُعد الزمنيّ محكومٌ عليها بالفشل . فقد حاولت الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين في رواياتها هذه المحاولةَ التي لم تحدث من قبل ولن تحدث بعدها لاستحالتها . وقد عبَّر عن هذه الحقيقة أ. م. فورستر في كتابه « ملامح الرواية » عندما قال :

« من الواضِح أن الحياة المحكومةَ بعنصر الزمن حياةٌ كلُّها ذلةٌ ورضوخ بحيث تبعث على تساؤلنا : هل يستطيع الروائيّ أن يمحوَ هذا العنصر من رواياته ، كما استطاع الصوفيُّ أن يُلغيَه من تجاريه ، وأن يضعَ مكانه بديلاً حيًا له ؟ لقد حاولت روائية واحدة أن تُلغِي الزمن من أعمالها لكنها فَشِلت

في محاولتها هذه فشلاً ذريعًا ، وفشلُها هذا يُلقِّننا درسًا مفيدًا . لقد فاقت جيرترود ستاين ، إميلي برونتي وستيرن وبروست في أنها حطَّمت ساعتها وسحقتها ثم بعثرت أجزاءها على العالم مثل « أشلاء أوزيريس » ، وهي لم تفعل هذا بدافع الشرّ ، ولكن لغرض نبيل – كانت تأمُل أن تخلِّص القصص من طغيان الزمن ، وأن تعبِّر فيه عن الحياة بالقيم فقط ، لكنها فَشِلت لأن الروائيّ إذا تخلَّص تمامًا من الزمن فلن يستطيع أن يعبِّر عن شيء إطلاقًا . ويمكننا أن نلحظ الهاوية التي تنزلق إليها في رواياتها الأخيرة ، فهي تُريد أن تُلغِيَ هذا الوجه من أوجه الرواية ، ذلك البعد الزمنيّ . وأنا أشفِق عليها ، فهي لن تستطيعَ أن تفعل هذا دون أن تُلغِيَ التتابع بين الجمل ، وهذا لن يتيسَّر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضًا ، الأمرُ الذي يتحتَّم معه إلغاءُ ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات . لذلك فهي تقف على حافَةِ الهاوية ، لكن ليس هناك ما يدعو للسخرية في تجربة مثل تجربتها . »

يؤكِّد فورستر في ختام تحليله لمحاولة جيرترود ستاين أن التجربة مقدَّرٌ لها الفشلُ برغم هدفها الأصيل . فالبُعد الزمنيّ لا يمكن تحطيمُه دون أن يَجرف في حطامه كل ما سيحل محله . وستُصبح الرواية التي تُعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمةَ لها . إن البُعد الزمنيّ حتمية فنية لا بد أن يَستوعبها الأدباءُ حتى يُمكنَهم استخدامُها على الوجه الأفضل ، كما أنه حتميةٌ علمية أثبت أينشتاين أنه من المستحيل فهمُ حركة الوجود بدونها .

الفصل الحادي عشر
نَظريَّة النِّسْبيَّة في الأدَب

من الواضح أن نظريةَ النسبية في الأدب قد تأثَّرت بنظرية النسبية في العلم ، وإن كان الفارق بينهما أن النسبية العلمية تتعامل مع الفراغ والزمن والجاذبية معًا ، في حين تَتعامل النسبية الأدبية مع التجربة البشرية في موقفها بالنسبة لهذه العناصر الثلاثة . ونظرًا لتعقيد النظريتين – سواء على مستوى العلم أو الأدب – فإنه من الأفضل أن نتعرَّض لكل منهما على حدة مع الاحتفاظ بعوامل المقارنة والتشابه في الخلفية ؛ حتى يتسنَّى للقارئ سهولةُ الاستيعاب ثم المقارنةُ وتتبُّع عوامل التأثير والتأثُّر بين النظريتين اللتين تتشابهان في الجوهر ، لكنهما تتعاملان مع مضامينَ مختلفة تتراوح بين قوانين الطبيعة الصمَّاء ومتناقضات النفس البشرية .

إن قانون نيوتن للجاذبية العامة يصف حركة الجسم في مجال الجاذبية بصورة دقيقة في المجال الضعيف : أيْ أن جهد المجال يقل كثيرًا عن مربع سرعة الضوء ، في حين تَقِلُّ سرعة الجسم كثيرًا عن سرعة الضوء . لذلك عالج أينشتاين ذلك في النظرية العامة للنسبية ، وهي نظرية تربط الفراغ والزمن والجاذبية معًا ، ومنطوقُها أن الخواصَّ الهندسية لِمُسْتمِرَّة الزمن والفراغ ذات الأبعاد الأربعة ليست غير قابلة للتغيير لكنها تتوقف على توزيع

الكتل المتجاذبة في الفراغ وحركتها . ويجب أن نضعَ في أذهاننا أن كل حدثٍ في هذه المستمرَّة يمثَّل في فراغ له ثلاثة أبعاد على محاور متقابلة س، ص، ع مع البُعد الرابع « ز » وهو الزمن . وتَحرُّك هذه النقطة يمثّل خطًا في الفراغ ذي الأبعاد الأربعة .

والكُتل التي تَصنع مجالَ جاذبية تُلغي الفراغ الحقيقيَّ ذي الأبعاد الثلاثة وتغيِّر انسياب الزمن تغييرًا مختلفًا في نقط مختلفة في الفراغ . وهذا يعني أن الكتلة تُحدث انحرافًا في مستمرة الفراغ الزمني بالمقارنة بهيكل الفراغ الزمني المُستوي الذي تصفه الهندسة الإقليدية والذي يُعالج في نظرية النسبية الخاصة .

ونتيجةً لانحناء مُستمرَّةِ الفراغ الزمنيِّ - فإن الخطوط الهندسية التي تمرُّ به ليست مستقيمةً ، ومن ثم فإن الجُسَيْمة التي تتعرَّض لفعل مجال جاذبية لا تسير في خط مستقيم ولا تسير بانتظام في فراغ حقيقيّ ذي أبعاد ثلاثة .

أمّا نظريةُ النسبية الخاصة فتعتمد على منطوقين : الأول يقول بأن كافة الظواهر الطبيعية من ميكانيكية وكهرومغناطيسية وغيرها ، تَتراكبُ بطريقة واحدة ثابتة تحت نفس الظروف ، وذلك في كافَّة هياكل القصور الذاتي المَرْجِعية . وبعبارة أخرى يستحيل التأكُّد - عن طريق أي تجارب مهما كانت تُجرى في نظام مُقفلٍ من الأجسام - من أن النظام في حالة سكون أو في حالة حركة بسرعة منتظمة في خط مستقيم بالنسبة لهيكل قصور ذاتي مَرْجِعي .

أمّا المنطوقُ الثاني لنظرية النسبية الخاصة فيقول بأن سرعة الضوء في الفراغ لا تتوقَّف على سرعة مصدر الضوء ، كما أنها متساوية في كافة الاتجاهات .

وطبقًا للمنطوق الأول فإن هذه السرعة واحدة في كافة هياكل القصور الذاتي المرجعية ، وعلى ذلك فهي ثابت عام .

هذا المفهوم الثابت العام لسرعة الضوء في الفراغ يقترب كثيرًا من مفهوم الناقد كارول س. برات في مقالته « ثبات الأحكام الجمالية » ، والتي يوضِّح فيها أن الناس كثيرًا ما يُصدِرون أحكامًا متعارضة ، ومع ذلك يرون أن الخلافات تتجه بمرور الزمن أو في المدى الطويل إلى الزوال وتتقارب الأفكار سويًا . وهناك عدة أمثلة لفنانين وأدباء كانوا محبوبين على نطاق جماهيريّ في أيامهم ، ولكن مرور الزمن أسدَل عليهم ستارًا من النسيان ، أمّا العظماء فيظلون باقين . وهذا يعني أنه مهما تراوحت الآراء والاتجاهات بين الذاتية والموضوعية في الحكم على الأعمال الفنية – فإنه لا بد للعمل الناضج المتكامل أن يصل بالذات والموضوع إلى منطقة لقاء في فترةٍ ما من الزمن ، عندئذٍ تتلاشى الفروق بين كلٍّ من النظرية الذاتية والنظرية الموضوعية في النقد الفني .

من هذه النقطة تَنطلِق النظرية النسبية في الفن بحيث تتجنَّب المُضِيَّ إلى أيِّ موقف متطرِّف من هذين ، وتُحاول السير في طريق وسط بين القيم المطلقة الخيالية في النظرية الموضوعية والتفصيلات المفتقِرة إلى المسئولية في النظرية الذاتية على حد قول ب. س. هيل في دراسته « أفكار جديدة في علم الجمال والنقد الفنيّ » . لذلك فإن مُعتنِق النظرية النسبية يؤمن بأنه يستطيع تفسيرَ وتعليل عدد من الوقائع المتعلقة بالتقييم الفنيِّ ، يَفوق ما تستطيع تفسيرَهُ أيٌّ من النظريتَين المتعارضتَين . وهو يستفيد من النتائج الإيجابية التي تصل إليها كلٌّ من النظريتين ، لكنه مع ذلك يُنكِر أن تكون نظريته مجرد تلفيق

لأفكار مستعارة . فهو يرى أن النسبية هي موقفٌ مميَّز يختلف أساسًا عن النظرية الذاتية والنظرية المطلقة ، بل إنه لو كانت النسبية مجردَ جمع بين النظريتَين الأخريَين ، لكان موقفها فاشلاً منذ البداية ، ذلك لأن الأفكار الأساسية في النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية متناقضةٌ منطقيًا كلٌّ مع الأخرى . فلا بد إذن أن يكون أيُّ رأي يُحاوِل التوفيق بينهما غيرَ متسِق في داخله ، مما يؤدّي إلى القضاء عليه .

والنسبية – شأنها شأنُ معظم المواقف الفلسفية الوسطى – أعقدُ من النظريات الأسبق منها ؛ فهي تُحاوِل أن تكون أكثر تحرُّرًا وشمولاً من النظريتين الموضوعية والذاتية معًا ، وهما النظريتان اللتان تعدُّهما أضيق مما ينبغي . فالنظريتان الأخريان تسلكان الطريق السهل ، وهما تُفرِطان في تبسيط التقدير ، إذ تجعله النظرية الموضوعية مجرد إعطاء للدرجات أو حَدْس ، على حين أن النظرية الذاتية تجعله مجرد ما يشعر به أيُّ شخص ، أمّا النسبية فلديها جهازٌ معقَّد من المفاهيم . ويؤكِّد أصحاب هذه النظرية أننا نحتاج إلى كل هذه المفاهيم ، لكي نوفِّيَ وقائع التقدير والنقد حقَّها .

تبدأ النظرية النسبية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية : أي بالاعتقاد السائد في موقفنا الطبيعيّ ، بأن حكم القيمة يُشير إلى الموضوع ، لا إلى المتحدِّث . ولكن النسبيَّ يعتقد ، كصاحب النظرية الذاتية ، أن القيمة ليست مطلقة أبدًا : أي أنه يؤمن بارتباطها بالتجربة البشرية . فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل فإننا لا نستطيع اختبار الحُكم عن طريق الاختبار الموضوعي للعمل فحسب ، لذلك يركِّز النسبيُّ على الاستجابة الجمالية : أي على أثر العمل الفنيِّ في التجربة البشرية ، وفي الوقت نفسه يريد أن يتخلَّص

من فوضى النزعة الذاتية . فهو يهدف إلى إثبات أن بعض التجارب أهمُّ من بعضها الآخر في الحكم على العمل ، وأن هناك فارقًا حقيقيًا بين الذوق السليم والذوق الرديء .

ويميِّز عالِمُ الجمال والناقد س. أ. لويس بين القيمة التي هي خاصية للموضوع ، والقيمة التي هي شعور لدى المدرك الجماليّ . وهكذا فإن نظريته تتسع للعامِلَيْن : الموضوعي والذاتي معًا . فالتجربة التي نستمتع بمجرد ممارستها ، هي تجربة لقيمة باطِنة . ولا يمكن أن يكون هناك شيءٌ ذو قيمة باطِنة إلا التجربةَ المباشِرة : أي أنه لا يوجد موضوعٌ له قيمة باطنة بالمعنى الصحيح . فالأشياء لا تكون جيدة أو رديئة إلا إذا كانت تسبِّب استمتاعًا أو عدم استمتاع في تجربتنا . وعندما نشعر بقيمة باطِنة على نحوٍ مباشر ، عند إدراكنا لموضوعٍ ما ، تكون لهذا الموضوع قيمة كامنة . فكل الموضوعات الجمالية لها قيمة كامنة .

هنا تَكمُن القيمةُ الجمالية التي تميِّز النظرية النسبية . فالقيمة الجمالية ليست سمةً مطلقة ، أو شعورًا مباشرًا ، وإنما هي صفةٌ للموضوعات تتميَّز بأنها إمكانٌ أو قدرة على إحداث تجاربَ لها قيمة باطنة . فالقيمة الجمالية تعتمد على العَلاقات والأبعاد النسبية ، تمامًا كما نجد أن النسبية ذات الأبعاد الأربعة ليست غيرَ قابلة للتغيير ، لكنها تتوقَّف على توزيع الكُتَل المنجذبة في الفراغ وحركتها . كذلك فإن القيمة الجمالية هي واحدةٌ من السمات التي تنتمي إلى شيءٍ معيَّن نتيجةً لما يفعله هذا الشيء عند اتصاله بكائن عضوي بشري . فالخبز « مغذٍّ » نظرًا إلى تأثيراته في الجسم ، والزرنيخ « سامٌّ » لنفس السبب . لكن الخبز ليس مغذيًا في ذاته ، ولا الزرنيخ سامٌّ في ذاته .

لكن هذا لا يعني أن السِّمة لا توجد إلا عندما يكون الموضوعُ على صلة فعلية بكائِن بشريّ . فقطعة الخبز مغذِّية حتى حين لا تؤكَل ، ومن ثم حين لا تكون مغذِّية لأحد . وهذه هي الدلالة الكامِلة لفكرة الإمكان أو القدرة : فالخبز يُغذِّي لو أُكِل . وبالمثل فإن الموضوع الجماليَّ يُحدث متعة جمالية لو تأمَّله أحد . فالقوة أو الإمكان تظل في الموضوع حتى حين لا يكون عنصراً في تجربة أحد . والخصائص الكيميائية للخبز ، التي يكون بفضلها مغذِّيًا ، كذلك السمات الشكلية وغيرها من سمات العمل الفنيّ ، التي يعطينا بفضلها متعةً جمالية – هذه السمات موجودة في الموضوع .

لذلك فإن النظرية النسبية تقترب من النظرية الموضوعية في هذه النقطة لوجود موضوعٍ ثابت له سمات دائمة – مثلُه في ذلك مثلُ سرعة الضوء التي لا تتوقَّف في الفراغ على سرعة مصدر الضوء ، والتي تتميَّز بالتساوي في جميع الاتجاهات – وهذه السمات يمكن اختبارُها ومعرفتها على نحوٍ مشترك بين الناس . لذلك يجعل لويس عملية اختبار الحُكم عمليةً مفتوحة الطرف على الدوام . فاليقين ليس ممكنًا نظريًا ولا عمليًا . والحكم الجماليّ – مثلُه مثلُ كل معرفة تجريبية – لا يَزيد على كونه احتماليًا فحسب . ومع ذلك يستطيع المتذوِّق الجمالي أن يميِّز بين استجابته الشخصية والقيمة الكامِنة في العمل . ففي استطاعته أن يقول « لست أحِبُّ هذا العمل ولكنه جيد » ويكون لكلامه هذا معنًى ، لأن النصف الثانيَ من عبارته ، وهو الحُكم « غير المنتهي » ، يمكن أن يكون تنبؤاً موثوقًا به بأن الآخرين سَيُحِبّون العمل .

وفي دراسة ب. س. هيل « النسبية مرة أخرى » نجد تأكيدًا لقيمة الشيء بالنسبة لعَلاقته بالمُدرِك ، لكنه يُضيف أن مجرد إدخال المُدرِك أو المتذوّق ،

يؤدّي إلى أن تُصبح القيم قابلةً للتغيُّر إلى أبعد حدٍّ ، ذلك لأنها تتوقَّف إلى حدٍّ كبير على ثقافة المرء وبيئته ، وعلى مزاجه وتجربته . وهكذا فإن العمل الفنيَّ الواحد يمكن أن يفسَّر على أنحاء متباينة ، كما تستخدم معايير متباينة من أجل تقويمه . وتاريخ النقد الفنيِّ يَشهد بظهور تقديرات متعددة للعمل الواحد نتيجةً لاختلاف المستويات الحضارية ، ولاختلاف مستوى المعلومات المتعلّقة بالعمل ، ولتبايُن طريقة النظر إليه . . . إلخ . فالنسبية تَقبل التنوُّع الزاخِر للعمليات النقدية ، وإنه لمن الجمود التام في الرأي أن يُقال إن ثمة معيارًا واحدًا هو وحده الصحيح ، فهناك عددٌ من المبادئ الفنية الرفيعة بحقٍّ، والتي هي مع ذلك متعارِضة ، ظهرت نتيجةً للتجربة الحسّاسة المدرَّبة ، وللبحث الفكريِّ ، والاستعداد الحضاريِّ . ولا يمكن إصدارُ حُكمٍ قاطع يفاضل بين هذه المبادئ بعضها وبعض .

ويقول هيل إن أيَّ حُكم منفرد لا يمكن أن يكون مُلزِمًا للآخرين إلا إذا كانوا يُشبِهون الناقد في تكوينهم . فلا بد أن يُشارِكوه أوجه التشابه الأساسية في مزاجهم وتعليمهم وبيئتهم . وعلى ذلك فإن الأحكام النقدية لا تكون ، بصفة عامة ، مُلزِمةً إلا لأولئك الذين يعيشون في نفس العصر الحضاريِّ ، ومع ذلك فلا بد أن يحترِم الناقد ، بتسامح ، أولئك الذين لا يُشبهونه ، ومن ثم يُصدِرون أحكامًا مختلفة . لكن يجب أن نضع في اعتبارنا أن مجرد الميل أو عدم الميل ليس كافيًا للتقييم النقديِّ ، بل لا بد من تحليل متعمِّق للعمل الفنيِّ . وهناك أفراد معيَّنون هم وحدهم الذين يُمْكنهم أن يُصدِروا أحكامًا جديرة بالثقة عن العمل الفنيِّ .

والنسبية – في نظر هيل – لا تَعني قَطْعًا أن أيَّ معيار يُعادِل الآخر في

الجودة ، بل إن في استطاعة الناقد العلميِّ الموضوعيِّ أن يَقبل عدة معاييرَ متباينة ، حتى على الرغم من كونها متعارضةً فيما بينها . وفي إمكان الناقد الكُفء أن يُصدِر حُكمًا قاطعًا على الأحكام الأقل مرتبةً وموضوعية التي تَصدر بناءً على تجربة فجَّة غير مدرَّبة ، وعلى حَدْسٍ متعجِّل ، وجهل ثقافيّ ، فإذا قال المؤمِن بالنظرية النسبية بأن هناك عددًا من الأنواع الأفضل من الناس ، فإنه يفترض أيضًا أن بعض الأذهان أدقُّ من بعضها الآخر - أي أذكى منها ، وأكثر تعمُّقًا ، وحساسيةً ، وترتيبًا .» على حدِّ قول هيل .

ولا تُحاوِل النظرية النسبية تجاهُل أن الأشخاص المختلِفين لهم أحكام متباينة على العمل الفنيِّ الواحد ، لكن أتباعَ هذه النظرية يهدفون إلى جعل هذا الاختلاف أمرًا معقولاً ومفهومًا . ولا بد من وضع المتلقِّي أو المتذوِّق في الاعتبار بحيث نتقبَّل فوارق الممارسة الثقافية والتكوين الفكريِّ ، وغير ذلك من فوارق بين مختلف المتذوِّقين الذين لا بد أن يقدِّموا تفسيراتٍ مختلفة للعمل الواحد . فإذا كانت الاستجابات والاهتمامات مختلفة فلا بد أن تكون معاني الرموز مختلفة طبقًا لنوع التحليل والتفسير . وقد لا يكون للعمل أيّ معنًى رمزيّ على الإطلاق .

وقد يبدو على المستوى الظاهريِّ أن الاختلافَ يصل إلى حدِّ التناقض الحاد ، لكنه في حقيقته ليس اختلافًا على الإطلاق ، فالزوايا التي يُنظَر منها إلى العمل الفنيِّ زوايا مختلفة ، والانتباهُ قد يوجَّه إلى عناصر وجوانب مختلفة في العمل . لذلك تَهدف النظرية النسبية دائمًا إلى تجاوز التصريح اللفظيِّ البحت (هذا العمل جميل) أو (هذا العمل ليس جميلاً) ، لأن من واجِب الناقِد أن يعمل دائمًا على إيضاح تفسيره العلميِّ التحليليِّ للعمل ،

ومن ثم يُبلور معاييرَه في التقييم النقديّ . فالتفسير العلميّ ضرورة عندما يَنصبُّ على كل ما ينتمي حقيقةً إلى العمل ، ويتحتّم على التفسير أن يكون منطقيًا بحكم الترابط ، وألاّ يتجاهلَ السماتِ البارزة للعمل ، كما يجب أن يستوعبَ الغرض الجماليَّ للعمل ، بعيدًا عن الضحالة الانفعالية والجهل بالتقاليد الأدبية التي ينتمي إليها العمل ، والتي يُحاوِل توسيع رقعتها .

وهذا يذكّرنا برأي الفيلسوف الإنجليزيّ ديفيد هيوم ، الذي قال في مقالته « عن معيار الذوق » إن صلاحية الناقِد للقيام بدوره مسألة واقع وليس عاطفة . وإذا كان هذا الرأي قد قيل في القرن الثامنَ عشرَ إلا أنه يتمشّى تمامًا مع نظرية النسبية في القرن العشرين ، حين يوضّح هيل أن النسبية تجعل للاختلاف أساسًا تجريبيًا قائمًا على العمل الفني نفسه و واقعه الداخليّ . والوصول إلى حل للاختلاف مسألةٌ تتعلّق بتقديم الأدلة المناسبة من داخل العمل . لذلك لا قيمة لأيّ تفسير لا ينهض على فحص العمل وتحليله . ولا يتأتّى هذا للناقد إلا إذا كان صاحبَ خبرة واسعة وثقافةٍ شاملة في مجال التقاليد الفنية ، ويملك نظرةً علمية ثاقبة إلى منهج الفنان وخصائص العمل الذي يقوم بتقييمه ، وقدرةً على إدراك نزواته الشخصية غير المألوفة والتي يمكن أن تؤثّر على موضوعية حكمه ، وتطويع مذهبه النقديّ حتى لا يتحوّل إلى قالبٍ أصمَّ يفرضه على كل عمل يقيمه .

بهذا وحده يستطيع الناقدُ أن يُنمّيَ ذوقه ويرفعَ من درجات وعيه ، وخاصة أن الذوق النقديَّ السليم – كما يقول كيرت دوكاس في كتابه « فلسفة الفن » – ليس مسألةَ تفضيلٍ شخصيّ اعتباطيّ فحسب ، بل يعتمد على الممارسة الطويلة والمران الناضج والتجريب الواعي . هنا يبدو الاختلاف

واضحًا بين ناقد ناقص المعلومات ، مفتقرٍ إلى القدرة على التمييز وناقدٍ خبير عميق الإدراك . أمّا عندما يقوم الخلاف بين ناقدَين تتشابه تجربتُهما وثقافتهما و وعيُهما ودقة إحساسهما بصفة عامة ، فإن تسوية الخلاف تُصبِح أمرًا أكثر تعقيدًا . في هذا المجال تقوم النسبية بدورها في إثبات أنهما يفسِّران العمل ويَحكمان عليه بنفس المنهج ومن نفس الزاوية . وعلى الرغم من أن النسبية تعترف بأن تحليلَ العمل مهمةٌ طويلة وشاقة لأن الأعمال الفنية شديدةُ الثراء والتعقيد ، بحيث يَصعب البتُّ في النزاع - فإن هناك سماتٍ موضوعيةً في العمل ، ينبغي دائمًا تركيزُ الأضواء عليها . ففي استطاعة ناقدٍ أن يجعل ناقدًا آخر يرى ما لم يكن قد رآه من قبل ، وهذا الناقد الآخر يمكن أن يقوم بالدَّور نفسه لزميله ، وهكذا يمكن أن يتلاقيا في أحكامهما . وبذلك تُثبِت النسبية أن مواقفنا وأحكامنا يمكن أن تتغير بدراسة ما ينطوي عليه العملُ على أساس تجريبي علمي .

لكن النسبية تعترف بالاختلاف بين آراء النُّقاد ، لأنه الدليلُ العمليّ على ثراء الأعمال الفنية وخصوبتها وحيويتها ، بحيث لا تخضع لتقنين واحد محدَّد ، فهي ليست تابعة للمناهج النقدية بقدر ما هذه المناهج تابعةٌ لها . لذا تُعلِّمنا النسبية ألا نسألَ عن التفسير الصحيح للقصيدة أو المسرحية أو الرواية ، لأن الأعمال الفنية - طبقًا لتعبير جورج بوس في كتابه « دليل النُّقاد » - متعددةُ القيم ولا يمكن أن تنحصر في قيمة واحدة محدَّدة . وصحة التفسير العلميّ للعمل تعتمد على إمداد المدرك بنظرة متسقة تحليلية إلى ما هو موجود موضوعيًا في العمل . أمّا تذوُّق العمل بطرق مختلفة في مرات مختلفة ، فإنه يؤدِّي إلى اكتشاف القيم المتعدِّدة الكامنة داخله . ولا يعني هذا سوى تعدُّد

الأبعاد والزوايا التي يحتوي عليها العمل . وهذا يحتّم على الناقد الناضج أن يوضّح تفسيره العلميّ ، والأسباب التي جعلته يقيم العمل بهذا الأسلوب الخاصُ في التقييم . ومع ذلك فهو يَحرص على احترام التفسيرات الأخرى، بل ويستفيد منها إذا كانت قائمةً على فكر ثاقب ومعرفة علمية ، وحِسٍّ ناضج ، و وعي حاد يجعلها تتقارب فيما بينها نسبيًا .

ولا شك فإن النسبيةَ تبيِّن كيف يمكن التغلُّب على الاختلاف إذا كان ذلك ممكنًا ، وهي تبعث روحًا من التسامح والتواضع في النقد الفنيِّ ، وهذه الروح هي جوهر المنهج العلميِّ . فهي تؤمن بأن القيمة موجودةٌ في الموضوع لكنها لا تجعل هذه القيمةَ مطلقة . ومع ذلك فعندما نعزو قيمةً إلى موضوع جماليّ، فإننا لا نكتفي بالقول إنه أثار استجابةً معينة في متذوّق معين ، بل نتنبأ بنوع الاستجابة التي سيولِّدها في المتذوّقين الذين سَيطَّلِعون على العمل في المستقبل . إن التجربة الجمالية المشتركة أكبرُ دليل لإثبات حكم القيمة الجماليّ . فعندما نقول إن عملاً فنيًا معينًا جميل ، فنحن لا نعزو إليه سمةً غامضة مطلقة ، نفترض أنه يتصف بها مهما يَكُنْ شعورُ الناس عندما يتذوقونه . ومع ذلك فإن حُكم القيمة يَنطوي على أكثرَ من مجرد القول إن شخصًا واحدًا كانت له مشاعرُ معينة تجاه عمل معين . فالحُكم يُصنِّف جدارة الموضوع الجماليّ في نظر البشر عامة . فلو كانوا يجدونه جيدًا – كما تعوَّد الناس طويلا أن يَجدوا شكسبير مثلاً – لكان في ذلك إثباتٌ للحكم في حدود قانون الاحتمالات ، أمّا فيما عدا ذلك فإن النسبية تمنعنا من أن نُطلِق الأحكام النقدية والآراء الانفعالية على عواهِنها .

إن في استطاعة نظرية النسبية تقديمَ مبرِّرات تؤيِّد الحكم ، ولهذا السبب

تقوم بتحليل العمل بطريقة نقدية . ويمكن للناقد النسبيّ أن يوضّح ما الذي يوجَد في العمل ، ويؤدّي إلى إحداث تجربة الشعور بالقيمة . وكما يقول س . أ . لويس إننا عندما نتفق مع تقييم نقديّ لقصيدة معينة ، فإننا نُشير إلى سمات محدَّدة قابلة للملاحظة في القصيدة من ناحية ، وإلى أسس عامة في فن الشّعر من ناحيةٍ أخرى . فإذا لم تَنطبِق هذه الأسس العامة على السمات المحدَّدة القابلة للملاحظة - فإن العمل لا يرتفع إلى مستوى تقاليد الفن الذي ينتمي إليه .

ولا شك أن أكبر إنجاز لنظرية النسبية في الأدب أنها تؤكِّد أنه ليس من حق أحد أن يَحتكِر الحقيقة ويَفرض وصايته عليها ، كما أن أحدًا لا يستطيع التنبؤ بطريقة معصومة من الخطأ ، فمعرفتُنا بالفن والنُّقاد ، شأنُها شأنُ أية معرفة أخرى ، تتطوَّر ببطء و بالتدريج . و هي تتألف من تحليلات موضوعية للعمل ، ومن التفسيرات والأحكام التي يُصدِرها عنه نُقاد مختلفون ، ومن الاستجابات الجَمالية للبشر خلال فترة طويلة من الزمن . فليس في العملية شيءٌ يتم بسرعة وبساطة . ويؤكِّد جيروم ستولنيتز في كتابه « جماليات النقد الأدبيّ وفلسفته » أن هذا الرصيد الذي يجمع بين الحقيقة والتحليل والإحساس والرأي الاجتهاديّ ، يساعد المتذوِّقَ على القيام بالحُكم الموضوعيّ الأصيل على العمل الفنيّ ، وبتقييم ما يقوله الناقِد فعلاً ، وخاصة أن دفاع الناقِد عن تقييمه يكشف عن قدراته ، وعن مدى معرفته وثقافته وخبرته في مجال الفنون بصفةٍ عامة .

وعندما يتمكَّن ناقد من أن يَجعلنا نرى ما لم نكن نراه من قبل في العمل الفنيّ ، عندئذٍ يكون لدينا الدليلُ على موضوعيةِ إدراكه وحساسيته . غير أن

أضمنَ برهان علميٍّ على أن الذوق السليم ليس فقط ما يتصادف أننا نُحبُّه – هو أننا كثيرًا ما نُعجَب بتحليل الناقد ، وحُكمه القائم على مبرِّرات موضوعية ، وقدراته على التذوُّق الجمالي ، حتى في حالة عدم ميلنا إلى نفس الأعمال التي يَميل إليها .

من هذا العَرْض يتضح لنا التوازنُ بين النسبية في الأدب والنسبيةِ في العلم ، فإذا كانت نظرية النسبية العامة عند أينشتاين تُبرهِن على أن الخواصَّ الهندسية لِمُستمرَّة الزمن والفراغ ذات الأبعاد الأربعة قابلة للتغيير ، ومع ذلك تتوقَّف على توزيع الكُتل المتجاذبة في الفراغ وحركتها ، فإن نظرية النسبية في الأدب تؤكِّد أن الخواصَّ الفنية لِمُستمرَّة الأعمال الأدبية ذات الأبعاد المتعددة قابلة للتغير ، لكنها تتوقَّف على الآثار التي تُحدِثها الأعمال الفنية في الذوق العام ، ومن ثم تجدِّد صياغة التقاليد الفنية وتوسِّع من رقعتها . فالأعمال الفنية هي الكُتل المتجاذِبة في وجدان الإنسان ، وحركتها هي التي تشكِّل هذا الوجدان الذي يمثِّل المحصِّلة النهائية لدور الأدب في حياتنا .

الفصل الثاني عشر
التَّفاعُل الكيميائيّ في الأدب

إن من يتعرَّض لتحليل أدبيٍّ ناضج ، سيكتشف أن العناصر الداخلة في تكوينه ، قد تحوَّلت من مجرد موادَّ خام ذات خصائص معيَّنة إلى عناصر جديدة ومتميِّزة لها جزئيات وعناصر مختلفة تمامًا ، تمنح العمل الأدبيَّ شخصيته المتفرِّدة بين الأعمال الأدبية الأخرى ، سواء الماضية أو المعاصرة أو القادمة . وهذه العملية هي التي تَحدث في التفاعل الكيميائيِّ الذي تنتج عنه عناصرُ جديدة لم تكن داخلة فيه أصلاً . بل إنه بدون هذه العناصر الجديدة فإن الهدف من التفاعل الكيميائيِّ ينتفي أساسًا ، لأن قيمته تكمن في قدرته على إنتاج مثل هذه العناصر التي يمكن أن تُستخدَم في الحياة العلمية ، ويمكن أيضًا أن تؤديَ إلى اكتشاف عناصرَ أخرى . . وهكذا .

وهذا يَنطبق على الأدب بصفة خاصة ، والفنِّ بصفة عامة . فالعمل الأدبيّ الذي يفشل في صَهْر كل عناصره في بُوتقته ، لا يمكن أن يكتسب الأصالة التي تضمُّه إلى التراث الإنسانيِّ الخالد . وعناصر العمل الأدبيّ مستمَدَّة بطبيعتها من الحياة ، ولكن بمجرد خروجِها من نطاق الحياة ودخولها مجالَ الأدب - فإنها تكتسب خصائص ودلالات جديدة ، وإلا فإن العمل الأدبيَّ يتحوَّل إلى مجرد نسخة مكرَّرة أو صورة باهِتة للحياة الأم .

وتتكوّن عناصر العمل الأدبيّ من الأفكار والمشاعر والشخصيات والألفاظ والمواقف والأحداث التي يقابلها الأديب في حياته اليومية . ولكن بُوتقة العمل الأدبيّ الناضج قادرة على صَهْر كل هذه العوامل مجتمعةً ، بحيث تتحوّل إلى وحدة عضوية لا تَقبل الانفصام .

فإذا أخذنا عنصر الغيرة كفكرة وإحساس وموقف يؤثّر على الشخصية الموجودة في عملٍ أدبيّ ما ، سنجد أنه يختلف تمامًا عن عنصر الغيرة كشيءٍ مجرد في حياتنا ، أو عن أنماط الغيرة التي يشعر بها مختلفُ الناس في حياتهم . ولعل مسرحية « عُطيل » لشكسبير أكبر دليل على ذلك . فالغيرة التي يَشعر بها عُطيل تجاه زوجته ديزدمونه بسبب ألاعيب إياجو وحِيَله الشريرة ، تختلف في جوهرها وشكلها عن أيّ نمط آخر من الغيرة . فهي غيرة خاصة فقط بعُطيل ولا يمكن أن تنفصل عنه لأنها جزء عضويّ من نسيج شخصيته . وإذا كان البعض منّا يُشَبِّهُ الشخصَ الغيور بأنه يُشبِه عطيل في غيرته ، فهذا يرجع إلى أن الفنّ قادِر على بَلْوَرة الموقف والإحساس والفكرة إلى درجةٍ عالية من النقاء والتجسيد ، بحيث يَلجأ إليه الناس في تشبيهاتهم للحصول على أكبر قدر ممكن من قوة التعبير البلاغيّ . ويجب ألا ننسى أن لفظ « بَلْوَرة » هو اصطلاحٌ كيميائيّ أساسًا ، يستخدمه النُّقاد كثيرًا في تحليلاتهم النقدية سواء بوَعْيٍ وبقصد أو بدونهما .

وكما يَحدث في التفاعل الكيميائيّ ، فإن العوامل المُساعِدة فيه هي التي يسمح بدخولها فقط . أمّا العوامل غيرُ المساعِدة فإنها تبقى خارجًا لأنها إذا دخلت فلن يصل الباحث الكيميائي إلى المعادلة التي يسعى إليها من خلال تجاربه المعملية . كذلك الحال في العمل الأدبيّ الناضج الذي يرفض دخول

أيّ عاملٍ غير مساعِد في تطوُّره العضويّ والدراميّ . فهذا العامِلُ لن يشكِّل سوى عالة على انطلاقه الطبيعيِّ ، وربما أفسدَ الأثر الجماليَّ الذي يسعى الأديب إلى إثارته في نفس القارئ أو المتفرِّج عندما يُشرِف عمله الأدبيُّ على نهايته . فالعوامل غير المساعِدة عبارة عن شوائبَ تشوِّه الصورة الجمالية للعمل بما تُحدِثه فيه من فجوات وثُغرات ونتوءات وزوائد .

والصراع الدراميُّ الذي يُعَدُّ جوهر الأعمال الأدبية ، هذا الصراع يتأثر تأثرًا مباشرًا بالقانون الكيميائيِّ المعروف بقانون فعل الكتلة . وهو القانون الذي يَنصُّ على أن اتجاه التفاعل الكيميائيِّ يتأثَّر بالكتل المشتركة فيه ، بمعنى أنه إذا كانت كتلة المادة المُشترِكة في التفاعل كبيرةً بالنسبة لكتل المواد الأخرى - فإن اتجاه التفاعل يأخذ شكلاً مختلفًا عما لو كانت تلك الكتلة أقلَّ من الكتل الأخرى المشترِكة معها في التفاعل .

وهذا القانون الكيميائيُّ يحدِّد نوعيةَ النهاية المنطقية التي يصل إليها العمل الأدبيُّ ، ذلك لأن التفاعل بين عناصرِ العمل الأدبيِّ المختلفة يبدأ من أول كلمة فيه ، ويظل التفاعل مستمراً بطول العمل وعرضه وعمقه ، إلى أن تنتهيَ النهاية التي يحتِّمها اتجاهُ التفاعل ، بصرف النظر عن الرأي الشخصيِّ للأديب في مثل هذه الخاتمة . فليس من حقه التدخُّلُ لنصرة الخير على الشر مثلاً إذا كان الشرُّ يمثِّل كتلة المادة الكبيرة المشترِكة في التفاعل من البداية ، فلا شك أن هذه الكتلةَ الكبيرة ستَطْغى على الكتل الأخرى المشتركة معها ، وستوجِّهُ التفاعل الوجهة التي تتمشى مع ثقلها ونوعيتها ، بصرف النظر عن المبادئ التي يُنادي بها علم الأخلاق .

ولا يعني هذا أن الأدبَ قد يتعارض مع الأخلاق ، لكنه يجسِّد الحياة

بقوانينها الطبيعية ، ويحلّلها إلى عواملها الأولى ، وبكل ما تطويه من خير وشر . بل إنه من أخلاقيات العمل الأدبيّ ألاّ يتدخَّل الأديب ليفرض الأخلاقيات المتعارَف عليها ، لأنه بهذا يفقد القدرة على إقناع القارئ أو المتفرج . وربما نجد في انتصار الشر على الخير في أحد الأعمال الأدبية درسًا أخلاقيًا من الطِّراز الأول ، يَحفِزنا على مقاومة عناصر الشر في حياتنا .

وتتوقَّف قدرة الأديب على إقناع جمهوره بمدى التزامه بالمجرى الطبيعيّ الذي يشقُّه التفاعل الكيميائيّ في عمله . فهذا الالتزام في حدِّ ذاته احترامٌ لعقلية الجمهور ، وتجنُّب للوعظ الأخلاقي التقليدي ، الذي ثبت عدم جَدْواه بالنسبة للمستمعين على مَرِّ التاريخ . فالإنسان بطبيعته وفي عقله الباطِن يرفض الوقوفَ موقفَ التلميذ البليد في مواجهة الواعِظ الذي يدعو إلى الخير ، فالخيرُ في حقيقته سلوكٌ وقدوة قبل أن يكون مواعظَ بلاغية منمَّقة . وإذا أراد الكاتب أن يُنهِيَ عمله بانتصار الخير على الشر فعليه أن يجعل الكتلةَ الكبيرة في التفاعل الكيميائيِّ من نصيب عنصر الخير ، حتى يسيرَ التفاعل في صالحه دون تدخُّل شخصيّ من الكاتب لتحديد هذا المسار ، عندئذ يَكتسب عنصرُ الخير من المبرِّرات الفنية و الفكرية ما يحتِّم غلبته في خاتمة العمل الأدبيِّ .

ومبدأ التفاعل الكيميائيّ الذي يَسري في الأعمال الأدبية ، ينطبق بدوره على الدراسات النقدية التي هي بمثابة تحليل العمل الأدبيِّ إلى عوامله الأولى، لكي يَمُرَّ المتذوّق بنفس المراحل الجمالية والانفعالية التي مَرَّ بها الأديب من قبل في أثناء خلقه لعمله ، وبذلك تنتقل إليه عدوى الجمال كما قال تولستوي منذ أواخر القرن التاسعَ عشرَ .

ومن الواضح أن تحليل العمل الأدبيّ إلى عوامله الأولى اصطلاحٌ كيميائيّ بَحْت ، لكن النقد استخدمه وطبّقه في مجال الأدب بهدف بلوغ أقصى درجات الموضوعية ، ذلك لأن النقدَ الحديث الذي يعتمد على التحليل ويسعى إلى الموضوعية ، يقف على طرفَيْ نقيض من النقد الانطباعيّ أو الإنشائيّ أو البلاغيّ أو الشخصيّ . وبعد الانتهاء من عملية تحليل هذه العوامل يُعيد الناقدُ تركيبها وتكوينها ، حتى يوضِّح للجمهور الأسلوب الجماليَّ الذي اتَّبعه الأديب في تشكيل عناصر عمله الأولى ، وتحويلها إلى الشكل الفنيِّ النِّهائيِّ الذي اتخذه العمل الأدبيّ وتميَّز به عن سائر الأعمال الأدبية الأخرى .

ويتحتَّم على الباحث الكيميائيِّ أن يتجرَّد من كل انطباعاته الذاتية وميوله الشخصية في مواجهة التجربة المعملية التي يَخوضُها ، لأن هذه الانطباعاتِ والميولَ لا قيمة لها بالمرة بالنسبة للتفاعل الكيميائي الجاري . ولكن القيمة الوحيدة المفيدة للباحث غزارةُ علمه و اطِّلاعُه على خفايا مهنته و أسرار عمله ، وغيره من الأسلحة العلمية التي تمهِّد له طريق الوصول إلى نتائج وإضافات إيجابية في ميدانه .

يَنطبق المعيار نفسه على كلٍّ من الأديب والناقد اللذين يجب أن يتجرَّدا تمامًا من انطباعاتهما وميولهما الشخصية ، التي لا تُهِمُّ الجمهور في كثير أو قليل ، فالعمل الأدبيُّ هو جسم موضوعيّ مستقل ، يملك من التفاعلات داخله ما يُجنِّبه تدخُّل الأديب أو تفسير الناقد . فالتدخل الوحيد المسموح به للأديب هو ملاحظةُ سير التفاعل داخل العمل في مَجْراه الطبيعيّ ، في حين أن الوظيفةَ الوحيدة المتاحة للناقد هي في التحليل وليست في التفسير .

فالتفسير يُغري الناقدَ بأن يُضيف من عنديّاته الشروح والحواشي التي تبعد الجمهور عن العمل الأدبيّ نفسه . وهكذا نجد أن الموضوعية العلمية التحليلية التي يتميَّز بها التفاعل الكيميائيّ ، تُعَدُّ من ضرورات الإبداع الأدبيّ الناضج ، ومن حتميات النقد التحليلي المنهجي .

الفصل الثالث عشر
التَّفسيرُ البيولوجي للأدب

لعلَّ الاصطلاحاتِ والمعاييرَ النقدية التي يستخدمها النقد الموضوعيُّ الحديث أكبرُ دليلٍ على العَلاقة العضوية بين العلم والأدب . فهذا المنهج النقديُّ يستمد اصطلاحاته من علم الحياة أو البيولوجيا ، مثل « الوحدة العضوية » و « العمود الفِقري للعمل الأدبيّ » و « النمو الطبيعيّ » ، و « الخلايا » ، و « الشرايين » ، و « النبض » ، و « الإيقاع » . . . إلخ . من هذه المصطلحات البيولوجية ، ما يستخدمها النّقاد الآن فيما بينهم بدون أيِّ جدل أو خلاف . بل أصبحت هذه المعايير النقدية بمثابة الحد الموضوعي التحليلي الذي يفصل بين الأدب واللاأدب ، أو بين الفن واللا فنّ . ومن ثم أصبح النقد علمًا قائمًا بذاته وليس مجرد انطباعات عابرة للمتذوّق أو الناقد ، يَنثرها ذات اليمين وذات اليسار حول العمل الأدبيّ مما يَزيده غموضًا أو تمييعًا .

ويَرجع هذا إلى أن النقد الحديث ينظر إلى العمل الأدبيِّ نظرتَهُ إلى الجسم الحيِّ ، الذي يعتمد في وجوده على العَلاقات العضوية بين مختلف جزئياته ، مثل الشرايين والأوعية والأنسجة والأعصاب والخلايا ، وغيرها من الأجهزة والأعضاء التي تُدخِل الكائنَ عالَمَ الحياة العضوية . والعمل الأدبيُّ الناضج

يعتمد على التفاعلات الحيوية التي تَجري بين خلاياه وشرايينه وعروقه ، بحيث يتحتَّم أن يكون نموُّ العمل الأدبيِّ وتطوُّره مثل نمو الجسم الحي دون افتعال أو تصنُّع أو ميكانيكية . ويمكننا القول بأن التطوُّر الذي تقوم عليه الأعمال الأدبية ليس سوى التطوُّرِ الذي نادى به علماء البيولوجيا من أمثال برجسون ولامارك وداروين ، وغيرهم من الذين يقولون إن هناك دفعةً داخل الحياة تمكِّنها دائمًا من الاستمرار والتطور ، وتحدي الزمن ، وقهر عوامل الفناء . وهذه الدفعة بدورها لا بد أن توجَد في كل عمل أدبيّ ، إذ إنه بدونها يموت بمجرد انتهاء المناسبة المؤقتة التي اتخذ منها مضمونه .

ويَفترض النقد العلميُّ الحديث في أيِّ عمل فنيّ أن يشتمل على ما يسمَّى بالوحدة العضوية ، ذلك لأن هذه الوحدة تَعني نمو العمل نموًّا طبيعيًا ، دون تدخُّل الأديب أو الفنان من الخارج لكي يَفرِض اتجاهات فكرية أو آراء شخصية معينة عليه . لكن هذا لا يَعني أنه ليس من حقِّ الأديب أن يتدخَّل في تشكيل عمله ، وإنما يكون تدخُّلُه لتعديل مسار النمو إذا لاحظ أن عمله قد بدأ يدخل في طريق مسدود أو متاهات جانبية . أما إذا كان النموُّ طبيعيًا باعتماده على قانون السبب والنتيجة ، فليس ثمة ضرورةٌ لتدخُّل الأديب ؛ فقد وضَع كل البذور في بداية العمل ، وعليه فقط أن يتعهَّدها بالرعاية ، بحيث يستمر النموُّ حتى نهاية العمل التي لا بد أن تكون نتيجته طبيعيةً لبدايته .

وبمعنًى آخر فإن من شروط التكوين البيولوجيّ للكائن الحيِّ أن له بدايةً و وسطًا ونهاية ، وهذا التكوين ينطبق بدوره على العمل الأدبيِّ الناضج . فمهما اختلفت الأشكال الأدبية وتنوَّعت – فإنها لن تخرجَ عن حتمية نمو

العمل الأدبيِّ من نقطة معينة ، ثم تطوره بعدها لكي يصلَ إلى نقطة لا يمكن الوصولُ إلى نقطة بعدها . وهذا يؤكِّد بالتالي رفض قبول أيِّ عناصرَ دخيلةٍ في أثناء عملية التطوُّر ، لأن العناصر المشكِّلة للعمل الأدبيِّ تتفاعل وتتوالد من خلال التحام بعضها ببعض ، وهذا الالتحام قد يكون تناغمًا أو صراعًا طبقًا لمتطلَّبات العمل الأدبيِّ . وإذا أردنا تبسيط هذه الحقيقة فإننا نقول إن نهاية العمل الأدبيِّ هي المحصِّلة الطبيعية والمنطقية لكل التفاعلات الجارية بين عناصره منذ البداية ، لذلك لا توجَد فرصة لدخول عنصر الصُّدفة أو ليكون المتذوِّق تحت رحمة المزاج الشخصيِّ للفنان .

وتَعني الوحدة العضوية أيضًا استحالةَ حذف أو إضافة أيِّ جزء إلى العمل الأدبيِّ متى نضج واكتمل ؛ أيْ أنه يتحتَّم أن يكون لكل جزء أو خلية أو عنصر وظيفةٌ عضوية ومن ثم يَختفي كل ما هو زُخرفي في العمل الأدبيّ . بهذا تَعتمد العَلاقةُ بين الجزئيات أو الخلايا المكوِّنة للعمل على عنصر التأثير والتأثُّر بالتبادل ، أما الزخارف الأدبية فمن شأنها إصابةُ العمل بالنتوءات والزوائد أو بالفجوات والثُّغرات ، وهذه كلها عوامل من شأنها تشويهُ جماله أو تشتيت حيويته .

وهذا يفسِّر لنا السرَّ في أننا لا نستطيع أن نحذف أية شخصية أو موقفٍ من المسرحية أو القصة الجيدة ، لأن مثل هذا الحذف سيؤدِّي إلى انهيار المسرحية أو القصة من أساسها . ينطبق المعيار النقديّ نفسُه على العمل الأدبيِّ في حالة إضافة أو إقحام أيِّ عنصر عليه من خارجه ، فالنتيجة هي ضياعُ مَلامِحه وخطوطه الجمالية التي تميِّزه عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى . فالتكوينُ العضويّ للعمل الأدبيّ هو العاملُ الأساسيّ بل وربما الوحيد الذي يمنحه

شخصيَّتَهُ المميَّزة ، بحيث يمكن التعرُّفُ على ملامحه وسط عشرات الأعمال الأخرى التي تنتمي إلى نفس نوعه ، تمامًا مثلما نستطيع تمييز وجه صديق وسط الزحام .

إن التفاعلاتِ البيولوجيةَ التي تَجري داخل العمل الأدبيّ تختلف عن التفاعلات في أيِّ عمل آخر اختلافَ بصمات الأصابع . وهذه التفاعلات هي التي تَمنح الأديب أسلوبَه المميَّز والخاص به ، وفي الوقت نفسه تمنع هذا الأسلوبَ الخاصَّ من أن يجعل أعمالَهُ الأدبية تَكْرارًا لبعضها البعض . فهي تفاعلات لا نهائية ويمكن للأديب أن يستخرج منها ما شاء له من التعريفات والتنويعات التي تصلح للمزيد من الأعمال الجديدة . لذلك نتعرَّف على أسلوب عظماء التراث الأدبيِّ من أول سطر نقرؤه لهم ، ومع ذلك تملك أعمالُهم المختلفة الشخصيةَ المميَّزة لكل منها ، مثلُهم في ذلك مثلُ الأب الذي يُنجب أبناء لكل منهم حياته الخاصة برغم أن الأب واحد .

وبدون التكوين العضويِّ للعمل الأدبيِّ لا يمكن للعمل أن يدخل مجال الفن الخالد . فالفرق الأساسيّ بين الفن وما ليس بفن ، أن الفن يتكلَّم من خلال الجسم الحيِّ للعمل الفنيِّ ، لأن المضمون الفكريَّ ليس هدفًا في حدِّ ذاته ، ولكنه مجرد عنصر من العناصر الحيوية للعمل . ولذلك يمكن للإنسان أن يتذوَّق العمل الأدبيَّ بصرف النظر عن الزمان أو المكان . فحتى لو كانت الفكرةُ التي يدور حولها العملُ مُرتَهِنةً بفترة تاريخية معينة ، فإن التكوين الحيَّ للعمل الأدبيِّ يخرج بها من نطاق الخاص إلى العام ، و من المؤقت إلى الخالد ، ومن النسبيِّ إلى المُطلَق .

وفي هذا يختلف الأدب والفن عن أدوات المعرفة الإنسانية الأخرى ، التي

تنتهي مهمتها بتوصيل رسالتها الفكرية أو العلمية أو الثقافية . هنا يَكمُن الاختلافُ مثلاً بين عالم الحضارات الذي يؤكِّد في أبحاثه أن الحضارة الإنسانية تزدهر في منطقةٍ ما عندما يؤمِن أهلها فعلاً بجدية المَثل الذي يقول : من جَدَّ وَجَد ، وبين الأديب الذي يُحيل هذا المثل إلى نبض حيّ داخل عمله الفنيّ . هنا تتخذ هذه الفكرةُ الفلسفية أبعادًا جديدة ترتبط بوجدان المتذوّق وفكره وسلوكه ، وليس فقط بعقله ومنطقه كما نجد عند عالم الحضارات .

ولا شك فإن الفكرةَ أو المضمون الذي يُوحي إلى الأديب بعمله الأدبيّ يملك في داخله العناصرَ الضرورية التي تحدد تكوينه العضويّ . وإذا كان هناك من الأفكار الإنسانية المطلقة ما يَصلُح لأنواعٍ كثيرة من الأشكال الأدبية مثل الحب ، والكراهية ، والواجب ، والعاطفة ، والقَدَر ، والغيرة ، والصِّراع ، والأمل ، واليأس ، والعزيمة ، والتردُّد ، والغفران . . . إلخ ، بحيث يمكن أن تتحوَّل إلى مضامينَ مسرحيةٍ أو روائية أو قصصية أو شعرية ، إلا أن الزاوية التي يَنظر منها الأديبُ إلى هذه الأفكار هي التي تحدِّد التكوين العضويَّ للعمل الأدبيّ سواء كان مسرحيةً أو رواية أو قصة أو قصيدة ، بل إن هذه الزاوية هي التي تحدِّد وظيفةَ الأديب نفسه بحيث تجعل منه شاعرًا أو روائيًا أو كاتبًا مسرحيًا أو كل هؤلاء مُجتمِعين في شخص واحد ، إذا كان يملك القدرةَ على النظر من زوايا مختلفة ومتعدِّدة إلى المضامين الإنسانية المتعارَف عليها .

وبرغم أن اللغةَ قديمةٌ قِدَمَ الحضارة الإنسانية نفسها ، فإن التكوين العضويَّ للعمل الأدبيِّ الناضج يجعلها جديدة كلَّ الجدة ، وكأنها تستعمل لأول مرة . فاللغة في فروع المعرفة المختلفة عبارةٌ عن أداة للتوصيل فقط ، أمّا في مجال الأدب فيضاف التشكيل الفنيُّ إلى مهمة التوصيل الفكريِّ على

عانقها . فعندما تقول « من جَدَّ وَجَد » لا يبدو أيُّ جديد لنا في هذا المثل ، ولكن إذا تحوَّل إلى مضمون داخل عمل فنيّ فإنه يبدو جديدًا كلَّ الجدة وكأننا نتعرَّف عليه لأول مرة . وهكذا يعمل الأدب باستمرار على تجديد المعرفة الإنسانية وتنشيطها . وهذا راجعٌ إلى خصائصه الحيوية والعضوية التي لا تتأثَّر بمرور الزمان أو تغيير المكان . فالأدبُ انتصارٌ على الواقع بكل ما يحمله من عوامل الفناء والاندثار . وهذه الخاصية الفريدة تَنبُع من قدرته على اكتساب كل العناصر والتفاعلات المؤدِّية إلى تكوين الجسم الحيّ ، خاصةً وأن الإنسان بطبيعته لا يستطيع أن يُدرِك إلا الماديَّ الملموس ، وحتى المطلَقات اللانهائية لا يَستوعِبها إلا من خلال أشكال ملموسة مستمدَّة من حياته المادية .

ولكن قد يتساءل سائلٌ : ما الفرق إذن بين الحياة والفن ؟ هل يعني هذا أن الفن تقليدٌ أو صورة مكرَّرة للتفاعلات البيولوجية التي تنهض عليها حياة الحيوان والنبات ؟ وإذا اقتصرت مهمةُ الفن على مجرد التقليد فما فائدتُه طالما أننا نملك الأصل وهو الحياة نفسها التي تمدُّ الأدبَ بمادته الخام ؟

يردُّ علماء الجمال على هذا السؤال بأن الفرق بين الحياة والفن فرقٌ جوهريّ يَكمُن في الهدف الذي يسعى كلٌّ منهما إلى تحقيقه . فإذا كانت الشجرة تنمو في الحياة لأسباب بيولوجية مرتبطة بالمُناخ والبيئة والتربة والري - فإنها توجَد في القصيدة الشِّعرية مثلاً لمبررات جمالية بحتة ؛ بمعنًى آخر فإنه إذا بدت الشجرة وسط الحقل جميلةً فهذا راجعٌ إلى أن الناظر إليها قد أسقط عليها أحاسيسَهُ الجمالية المرتبطة بمقاييس سبَق التعارفُ عليها ، وليس لأن الذي زرع الشجرة كان يقصد أن تكون جميلة . أمّا عندما يَصِف

الشاعر شجرة معينة في قصيدته – فإنه يهدف إلى أن تقومَ بمهمة جمالية سواء أ كانت الشجرة رمزًا أم صورة أم إيحاء أم دلالة ، بحيث إذا حذفت الشجرة من القصيدة فإن البناء الدراميَّ لها يهتزُّ لفقدانه أحدَ عناصره الجمالية . فالبناء العضويُّ يَعني استحالة حذف أيِّ جزء أو إضافة آخر إلى العمل الأدبيِّ لأن كل جزء له وظيفته الحيوية المحدَّدة .

وعندما يُسقِط الإنسان أحاسيسَه الجمالية على شجرة مثلاً ، فإنه يؤكِّد بذلك غرامه بتحويل الجمال كفكرة مطلقة مجرَّدة إلى جسم عضويّ ملموس ، لكي يُمتعَ حواسَّه و وجدانَهُ وعقله به . وبهذا يعلِّمنا الفن أو الأدب تذوُّق الجمال وإسقاطه على ما نُشاهِده في حياتنا اليومية من مَشاهِدَ طبيعية أو غير ذلك . ولا شك فإن تذوُّق الجمال يشكِّل القاعدة الراسِخة لتذوُّق الأعمال الأدبية والفنية الراقية ، ومن ثم يرتفع الإنسان ويسمو بوجدانه وعقله .

إن الأدب أو الفنَّ من أعظم الوسائل التي تساعد الطبيعة على نشدان الكمال . فمن خلال الأعمالِ الفنية العظيمة يتوحَّد الناس مع عناصر الطبيعة الكونية بصفة عامة . ويَفترِض بعضُ النُّقاد وفلاسفة الجمال أن أحاسيس الجمال التي تُثار في داخل الإنسان مرتبطةٌ ارتباطًا عضويًا بأحاسيسه تجاه الطبيعة . فلا يوجد الفنان الذي يَرفض أن يتخذ الطبيعة مضمونًا لأعماله بطريقة أو بأخرى . وليس البناء العضويُّ لأيِّ عمل فنيٍّ ناضِج سوى التجسيد الحيِّ المنظَّم للأحاسيس التي تُثيرها الطبيعة في داخلنا . ونحن لا نُدرِك العنصر الديناميكيَّ الذي تحتوي عليه الطبيعة بطريقة ملموسة إلا من خلال الطبيعة الديناميكية للفن .

إن الفنَّ لا يقلِّد الطبيعة ولكنه يُكمِلها ، ومن خلال هذه العملية يقوم الفن بإحضار وتجسيد كل إمكانات الطبيعة الخلاّقة التي تتأكّد في المضامين الحية والأشكال الفنية التي لا حَصْرَ لها ، والتي تتجدَّد دومًا مع الزمن .

والتفسيرُ البيولوجيّ للأدب لا يَعني أن الأدب يمكن أن يكون مجرد نسخةٍ مكرَّرة من الطبيعة ، تعكس ولا تُضيف ، تُردِّد ولا تقول ، تكرِّر ولا تجدِّد ، تقرِّر ولا تجسِّد . فالأحياء والجمادات إذا دخلت مجال الفن تحوَّلت إلى أجسام أو عناصرَ قائمةٍ بذاتها ، ذات خصائصَ معينةٍ تميِّزها عن الصفات العامة التي عُرِفت بها قبل دخولها العملَ الفنيَّ . فإذا ضربنا مَثَلَ الشجرة مرة أخرى سنجد أنها تنمو بطريقة معينة ، وتطرح ثمارًا وأزهارًا بلون معين طبقًا للبيئة والمُناخ والتربة وباقي العوامل البيولوجية . أمّا إذا قابَلْنا شجرة في قصيدة أو قصة فإنها تتحوّل إلى شيء مختلف تمامَ الاختلاف . فهي موجودةٌ لأغراض جمالية ودرامية ، وهذه الأغراض لا تتأتّى إلا عن طريق عملية التجريد التي يقوم بها الفنان من أجل التركيز والكثافة والشّحنة العاطفية ، بحيث تُصبح الشجرة في خدمة القصيدة وليس العكس .

ينطبق الوضع نفسُه على الشجرة التي نراها في لوحةٍ ما . ذات مرة كان الفنان التشكيليّ الإنجليزيّ تيرنر يُقيم معرضًا لصوره ، وفوجئ بسيدة تتأمَّل لوحة تصوِّر شجرة وتقول له إنها خبيرةٌ زراعية جابت آفاقَ العالم كله من أجل أبحاثها ، التي تدور حول فصائل الأشجار وأنواعها المختلفة ، لكنها لم تَر في حياتها شجرةً بهذا اللون البنفسجيِّ الغريب . عندئذ سألها تيرنر : لكن هل تَستمتعينَ بتأمُّل هذه الشجرة المرسومة في اللوحة ؟ فأجابت بالإيجاب . فقال : هذا هو ما قصدته تمامًا .

ولعل السرَّ في ارتباط الإنسان بالفن على مَرِّ عصور التاريخ ، يَكمُن في الطبيعة التي جُبِل عليها والطبيعة التي عُرِف بها الفن . فكل الوظائف البيولوجية في جسم الإنسان تنهض على عنصر الإيقاع ؛ فالقلب مثلاً يعمل طبقًا لإيقاع منتظم دقيق ، وما ينطبق على القلب ينطبق بالتالي على باقي أعضاء الجسم بحكم الوحدة العضوية التي فُطِر عليها . بل إن حركة الإنسان نفسَها من سَير وأكل وشرب . . . إلخ ، تعتمد على حركة إيقاعية خارجية متمشِّية مع إيقاع الأعضاء الداخلية ، وهكذا . وإذا نظرنا إلى طبيعة الأعمال الفنية فسنجد أنها تحتوي على نبض أو إيقاع يتمشَّى مع طبيعة العناصر الداخلة في تكوينها .

ويتضح هذا بصفة خاصة في الشِّعر بما يحتوي عليه من جَرْس و وزن وقافية وإيقاع . . . إلخ . لذلك عندما يقرأ الإنسان أو يستمع إلى قصيدة – فإن إيقاعاتها لا بد أن تتوحَّد مع إيقاعات جسمه ، مما يمنحه نوعًا من التوازن العصبيِّ والتنظيم السيكولوجيِّ لأحاسيسه ، ومن ثم يشعر بارتياح خفيّ يَسري في نفسه المُنهَكة نتيجةً لصراعات الحياة اليومية . وإذا كان الإيقاع موجودًا بصورة حسية مباشِرة في الشِّعر – فإننا نجده بصورة أخرى في الفنون المتعدِّدة ولكن في أشكال مختلفة لا تَخفى على المتذوِّق المتمرِّس . من هنا كانت العَلاقة العضوية بين الإنسان والفن الذي قام ويقوم بدور حيويّ في حياة البشرية .

وكان العنصر البيولوجيّ هو المضمونَ الرئيسيَّ لأعمال الأدباء الذين آمنوا بالتطوُّر الخلّاق ، من أمثال برنارد شو وصامويل باتلر وهنريك إبسن وسومرست موم ، وغيرهم من الذين تلعب عناصرُ الوراثة والبيئة والتطوُّر

دورًا كبيرًا في تشكيل أعمالهم ، وتحديدِ مصائر شخصياتهم سواء على المستوى الفكريّ أو السلوكيّ .

على سبيل المثال كانت الدراسات التي دَرَسَها برنارد شو في البيولوجيا السببَ الرئيسيَّ في اعتناقه لنظريته ، التي أطلَق عليها اصطلاح « دفعة الحياة » ، فهو يؤمن بأن في الكون قوةً غامضة تلعب دورًا أساسيًا في التطوُّر الخَلّاق الذي أخذه عن برجسون ولامارك ونيتشه وشوبنهاور وداروين وغيرهم من علماء الأحياء وفلاسفة التطوُّر . لا يعني هذا أن شو كان عالمًا ذا نظرية خاصة به في التطوُّر والنشوء والارتقاء ، لكن الذي يعنينا هنا أن العنصر البيولوجيَّ يمكن أن يشكِّل مضمونًا رئيسيًا للأعمال الأدبية ، وأن الأدب يمكن أن يُعالِج هذه النظرياتِ العلميةَ البحتة معالجةً درامية فنية تؤثِّر في خَلْق الشخصيات المسرحية ، وتَسلسُل المواقف المختلفة . ولعل المكانة الضخمة التي احتلَّها شو في تاريخ المسرح الإنجليزيِّ تَرجع أساسًا إلى محاولته إدخالَ مضامينَ علميةٍ في مسرحه ، بعيدًا عن تلك التي كانت سائدة في المسرحية الرومانسية المُسرِفة في شطحاتها العاطفية .

أخذ شو التطوُّر الخَلاق عن برجسون ولامارك ، والنشوء والارتقاء عن داروين ، والمرأة التي تُطارِد الرجل حتى تأسِرَه عن شوبنهاور ، ونظرية السوبرمان عن نيتشه ، وحاولَ صبَّها في توليفةٍ درامية أطلَق عليها اسم « دفعة الحياة » . هذه الدفعة هي المحرِّكُ الرئيسيّ للصراع الدراميّ في مسرحيات شو ، وهي في نظره قوةٌ ليست مثالية أو مطلقة ولكنها تسعى إلى عالم المِثال من خلال أسمى صور الخلق التي تركَّزت في الإنسان . تشق هذه القوة طريقَها عبر القرون منذ بدء الخَلق معتمدةً على حق المحاولة والخطأ ،

وكانت آخر محاولاتها قد توصلت إلى الإنسان الذي يُعَدُّ بمثابة حَلْقةٍ في سلسلة المحاولات المتصلة للوصول إلى السوبرمان ، كما يؤكِّد نيتشه في نظريته عن الإنسان الأعلى الذي يمثِّل الذكاء والقوة المطلقة والعمر المديد .

تأثَّر شو أيضًا بشوبنهاور في اعتقاده بأن المرأة لا تكفُّ عن استغلال جاذبيتها الجنسية للإيقاع بالرجل في فخِّها لتجعلَ منه خادمًا لها ولأولادها ، لذلك فهي تأخذ في يدها عنصرَ المبادرة وتُطارِد الرجل حتى تأسِره برغم أن ظاهر الأمور يوحي بأن الرجل هو الذي يطاردها . ويؤكِّد شو أن الرجل لم يعد سيدًا للمرأة والمنزل كما أوحى لنفسه منذ قرون عديدة ، لكنه مجرد وسيلةٍ تتمكَّن بها المرأة من إنجاب الأولاد وتطوير الحياة على المدى الطويل . وقد أثَّر هذا المفهومُ بطبيعة الحال على تكوين شخصيات شو المسرحية وتطويرها جميعًا بلا استثناء .

كل هذا يؤكِّد العَلاقةَ العضوية بين علوم البيولوجيا وفنون الأدب أو الفنون بصفة عامة . وإذا كان الفَنَاءُ هو المصيرَ المحتوم لكل الأحياء على المستوى البيولوجيّ - فقد استطاع الفن أن يُحيل التكوين البيولوجيَّ إلى عنصر خالِد لا يتأثر بالزمن . إن أسلوب الفنان وحده لا يَكفي ، فإذا كان الأسلوب عمليةٌ إرادية تنظيمية تسمح للفنان بالتحكُّم في فنه وأدواته - فإن الصنعة والأسلوب لا بد أن يكونا في خدمة فكرةٍ أو نظرةٍ خاصة إلى العالم تحمل في طياتها منهجًا علميًا واتساقًا منطقيًا لا يستهزئ بعقلية القارئ أو المتذوّق . فالفنان ذو الأسلوب الخاص هو من تبدو في أعماله علاقة عضوية حية من نوع خاص بينه وبين العالم .

إن الفن امتلاكٌ للواقع وانتصار على القدر ؛ لأنه لا يقتصر على تقبُّل

الواقع الذي يفرض الفَناء على كل الأحياء والكائنات . فإذا كان الفن يستعير التطوُّرَ البيولوجيَّ من الأحياء ، فإن طبيعته تهدف إلى امتلاك المكان والزمان والممكن وانتزاعِها من دائرة العدم الذي يتحكَّم فيه ويسيطر عليه . إن كل فنٍّ خَلاّق هو في صميمه صراعٌ ضد القدر وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالإنسان ، أو تهديد ، أو بعبارةٍ أخرى صراعٌ ضد الأرض وضد الفَناء . وعندما يستطيع الفنان إحالة الفناء إلى شيء حيّ ملموس - فإنه يجعل لهذا الشيء صفةَ الوجود ؛ أي عندما يستطيع أن يُضفي على عمله الفنيِّ - مثلاً - لغةً جديدة لم تكن موجودةً في الواقع وفيما يحيط به ، فيُصبِح العمل الفنيّ عندئذٍ في نظرنا شيئًا آخر يستحيل فيه الفَناءُ والفوضى وعدم التحدُّد ، وانعدام المعنى والطابَع الإنسانيّ ، لأنه عندما يتحوَّل إلى كيان عضويّ إنسانيّ يُفلِت من طائلة الفناء ، يكون الأديب أو الفنان بذلك قد قدَّم فنًّا إنسانيًا خالدًا .

الفصل الرابع عشر
التكنولوجيا والأدب المسرحيّ

لاجدالَ حول قيام الكلمة والحوار بدور العمود الفِقَريّ في بناء أية مسرحية منذ عصر الإغريق حتى أيامنا هذه . لكن أيَّ كاتِبٍ مسرحيّ يكتب وفي ذهنه تمامًا أن مسرحيته لا بد أن تُعرَض على الجمهور ، لا أن تقبع بين صفحات مخطوطٍ أو كتاب . وما دامت عملية العرض بالنسبة لأية مسرحية حتميةً لا مفرَّ منها ، فلا بد أن يضعَ الكاتِبُ المسرحيّ في اعتباره وسائلَ العرض التي سيَتِمُّ بها إخراجُ عمله إلى حيِّز الوجود الفعليّ ، سواء أ كانت هذه الوسائل بُدائيةً كما كان الحال في زمن الإغريق ، أم متقدِّمةً كالتي نشهدها في مسارح اليوم . إن إلمام الكاتب المسرحيّ بتكنولوجيا هذه الوسائل يساعده على توظيف الوسائل المناسبة لإيصال عمله إلى الجمهور ، وخاصة أن فريقًا متكاملاً يشترك في استخدام وسائل الإخراج المسرحيّ ابتداءً من المخرج وانتهاء بعامل الستار .

وإذا لم يكن الكاتِبُ المسرحيّ على دراية بتكنولوجيّة وسائل الإخراج - فمن المحتمل جدًّا أن يَحدث تناقض بين أفكاره ومواقفه وبين إمكانات العرض المتاحة ، والتي لا يمكن لفريق الإخراج أن يتخطّاها أو يتجاهلها . لذلك يحتاج الكاتب المسرحيّ إلى مهارة لا تَقتصِر فقط على استخدام الورقة والقلم

مثلما يفعل زملاؤه من الشعراء وكتاب القصة والرواية .

ومن الواضح أن التطوُّر العلميَّ الحديث أتى بأساليبَ تكنولوجيةٍ لم تكن تَخطِر على بال . ويَكفي للتدليل على ذلك أن نَذكُر مسرح أوليفييه الذي أقيم عام ١٩٧٦ في لندن ؛ ليحمل اسم الممثل الإنجليزيِّ سير لورانس أوليفييه . فقد احتوى على وسائلَ ميكانيكيةٍ وكهربية وإلكترونية مكَّنته من تقديم أصعب النصوص المسرحية التي لم يستطع المسرح التقليديّ إخراجَها من قبل. فيمكن أن نرى على خشبة المسرح الجيوشَ الجرّارة ، والبراكين المتفجِّرة ، والانهياراتِ الأرضية ، والمنازلَ المتساقطة ، وغير ذلك من المناظر المبهرة المتتابعة التي تتغيَّر فيما يُشبِه لمح البصر . ولاشك أن كل هذه الوسائل التعبيرية تمنح الكاتبَ المسرحيَّ انطلاقاتٍ ضخمةً في تشكيل مسرحيته التي تجمع بين الفكر والإبهار .

وقد يعترض البعض على هذا التطوير التكنولوجيِّ بدعوى أنه تَزَيُّد أو خروج على تقاليد المسرح التي تعتمد أساسًا على استخدام الكلمة وتوظيف الحوار ، أمّا غيرذلك من المسائل فيُعَدُّ من الزخارف الخارجية أو استعراض العضلات التكنولوجية المبهرة ، مما قد يَطغى على قيمة الكلمة ودور الحوار . لكن الردَّ على هذا الاعتراض يؤكِّد عمليًا أن كل وسائل العرض مهما كانت بسيطة وبُدائية أو متقدِّمة ومعقَّدة ، فهي كلُّها في خدمة النص المسرحيِّ الذي لولاه لَمَا تمَّ استخدامُ هذه الوسائل على الإطلاق . ويكفي أن اسمها وسائل وليس غايات . ولا يُعقَل أن يقدِّم العلم الحديث من الوسائل التكنولوجية ما يساعد المسرح على الانطلاق إلى آفاق جديدة ، ثم يقف الفكر التقليديّ عقبةً في سبيل هذا الانطلاق ، بحجة أن من فات قديمه تاه . وإذا كان العلم

الحديث قد أبدع الفنَّ السينمائيَّ الذي يُعَدُّ قمة الاتحاد أو التزاوج بين العلم والفن ، فليس أقلَّ من أن يستفيد المسرحُ بهذه الإمكانات العلمية والتكنولوجية المتاحة ، في تقديم نصوصٍ مسرحية لم يكن من الممكن عرضُها من قبل ، وهذا - بطبيعة الأمر - توسيعٌ لرقعة التقاليد المسرحية .

لقد كان العلم دائمًا في خدمة الفن ، بل إنه في بعض الأحيان أدَّى إلى ظهور مذاهبَ فنيةٍ جديدة . فالمذهب التعبيريّ الذي عرَفه المسرح العالميّ في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالي ، كان نتيجةً مباشِرة لتفتُّح ذهن الكاتب المسرحيِّ على الوسائل التكنولوجية التي انتشرت مع التقدُّم العلمي في أواخر القرن التاسعَ عشر . وكانت مسرحيات الألماني فرانك فيدكايند والسويدي أوجست ستردنبرج والأمريكي يوجين أونيل ، وغيرها من المسرحيات التعبيرية ، قد أدخَلت إمكاناتِ التعبير المختلفة بالإضافة إلى الحوار التقليدي . فالِقناع والرمز والخلفية والضوء واللون الموسيقي و وقفة الممثل وحركته وطريقة إلقاء الحوار والمونولوج ومساحة المسرح ، باختصار كلُّ شيء على خشبة المسرح ، يجب أن يقوم بالتعبير الدرامي المكثَّف عن المضمون الفكري . فليس هناك زخرفةٌ في المناظر ، أو إطنابٌ في الحوار ، أو تضخيم للكلمة ، وبذلك تراجعت أهمية الحوار التقليدي ، وأصبحت ضمن أدوات التعبير بعد أن كانت الأداةَ الأولى والرئيسية والوحيدة في بعض الأحيان . فالكلمة يجب أن تُلقَى لإضافة معنًى جديد وشِحنة إضافية وإلا يجب أن تَصْمُت وأن تَترك التعبير لأدوات الفن الأخرى التي لا حصر لها .

وأحيانًا تقف الكلمة المسرحية المنطوقة عاجزةً عن التعبير الكامل عن الإنسان ، ذلك المخلوق المعقَّد الزاخر بالمتناقضات . لذلك تتعاون الوسائل

التكنولوجية المسرحية في التعبير عن الإنسان في كليته . وهي الوسائل التي تتمثَّل أساسًا في استخدامات الصوت والضوء والموسيقى واللون . لذلك كان المسرح مصدرَ الحركة التعبيرية التي تشعَّبت بعد ذلك إلى الشِّعر والرواية ولكن في حدود أدوات كل منهما .

وقد ركَّز المسرح التعبيريّ على مهمة الأدب كمحرِّر لروح الإنسان من ربقة الواقع التقليدي ، الذي غالبًا ما يتميَّز بالمحدودية والغباء وضيق الأفق . واشترك أصحاب الاتجاهات المختلفة للتعبيرية في المناداة بانقلاب في وسائل الإنتاج المسرحي ، بحيث استخدموا المسرح الدائري والمتعدِّد الطوابق ، والأضواء الخافتة ، والمُعتِمة ، والتصوير السينمائي . فقد وجدوا أن التكنولوجيا الحديثةَ تُساعِد الفن على تجنُّب أن يكون صورةً مكرَّرة للواقع ، وأن انطلاقاتِ العلم هي بدورها انطلاقاتٌ للفن ، وخاصة أنهم استفادوا من اكتشافات سيجموند فرويد في علم النفس ، وهي الاكتشافات التي أكَّدت أن الواقع الخارجي للإنسان ليس بالضرورة مطابقًا لواقعه الداخلي ، بل إن هناك قاعدةً تكاد تُثبِت أن التطابق هو الاستثناء . لذلك تجسِّد الوسائلُ التكنولوجية على المسرح الأفكارَ والخواطر التي تجتاح الشخصياتِ من الداخل ، سواء على هيئة رموز أو أشياءَ واقعة يراها المتفرج بعينيه فعلاً ، وبهذا تمتزج الكلمة المجرَّدة بالموقف الدرامي المتجسِّد .

ففي مسرحية الكاتب الأمريكي ألمر رايس « الآلة الحاسبة » نقابل بطله بائعَ الكتب بمناسبة مرور خمسة وعشرين عامًا على اشتغاله بالمؤسسة . لقد استُدْعِيَ لمقابلة المدير في مكتبه والبِشْر يملأ جوانحه متوقِّعًا التهانيَ الحارة والعلاوة المجزية ، وإذ بالمدير يُخبِره أنه مفصول . وفي الحال نجد أرضية

المسرح التي يقف عليها البطل تَميد من تحت قدميه وتدور في جنون متذبذب لتعبِّر تعبيرًا مجسَّدًا عن الدُّوامة التي تدور داخل عقل البطل وتُحيله إلى ريشة في مهب الرياح ، وبالطبع فإن المناظر المسرحية تتتابع بعد ذلك لتجسِّد الأزمة النفسية للبطل أمام المتفرجين بحيث يَلمِسون صراعه الداخلي ومسيرته نحو قدره ومصيره دون أن ينبس ببنت شفة .

في مثل هذه المسرحيات تتوالى الأحداثُ والشخصيات مغلَّفةً بجو من الحلم والتشتت والضياع والظلال ، بحيث تضيع النِّسب التقليدية المتعارف عليها في حياتنا العادية ، لأن هذه النِّسب تحدُّ من انطلاقات التعبير الدرامي ومع هذا فالأحداث والشخصيات عادية وتقليدية لكنها توضع تحت ضوء غير عاديّ ، عن طريق إزالة الفجوة التي تفصل بين حياة الإنسان الاجتماعية وكيانه النفسي الداخلي . هذه الفجوة تتجسَّد في الحركات التعبيرية والموسيقى والأصوات والأضواء الزاخرة بالرموز التي تُثري إمكانات الكلمة والحوار في التعبير حتى تكتملَ المعاني وتتنوَّع . هذا طبعًا بالإضافة إلى الحيل المسرحية الممثَّلة في الأقنعة والمكياج ، ومجموعات الكورَس الغنائي والتحريك الإيقاعي للممثلين ، وخفوت الضوء وتغيير درجاته ، وتغيير المناظر الخلفية لكي تشارك في التعبير ، لأن التعبيرية ترفض أيَّ ميل زُخرفي في الفن . وهذا يجعل المسرحياتِ التعبيريةَ زاخرةً بعنصر الإبهار ، لكنها في بعض الأحيان تَصعُب متابعتُها بالنسبة لمتفرج التسلية .

وقد عانت التعبيرية في بعض مراحلها من الرتابة والتَّكرار والأفكار المريضة والهواجس المشتتة التي لا تُهم الجمهور العريض . لكن هذا لا يقلل من إنجازاتها الفنية في مجال الصنعة المسرحية ، التي تعبِّر في جرأة و وضوح

عن الحياة الداخلية للإنسان ، عن طريق الصور المجسّدة للحالات النفسية وترجمةِ الحقيقة المجرَّدة إلى بناء دراميّ جميل ، وهي بهذا حطَّمت الحِرْفية التقليدية لفن المسرح خاصة ، وأخصبته بوسائلِ تعبير متعدِّدة ومتجدِّدة مما مكَّنه من مواكبة الحضارة التكنولوجية المعقَّدة .

والآن أصبحت الوسائلُ التكنولوجية الحديثة جزءًا لا يتجزأ من بناء أيِّ مسرح معاصر . ومعظم كُتاب المسرح يكتبون وفي ذهنهم هذه الوسائل التي تشاركهم التعبيرَ الفنيَّ عن مضامينهم الفكرية . فعلى سبيل المثال نجد أن من أبجديات بناء المسرح الحديث الأضواءَ الأرضية التي تقع في مقدمة المنصة من الداخل ؛ أيْ في صف الستارة غير القابلة للاحتراق والموجودة خلف عَقْد المَنصّة مباشرة . كما أن هناك عاكسًا معدنيًا يمنع الضوءَ من مضايقة عيون النظارة الجالسين في قاعة المسرح ويُعيدها مرة أخرى إلى المنصة . والأضواء الأرضية في مقدمة المنصة متصلةٌ عادة بثلاث دوائر سلكية كهربية لكل منها لونٌ خاص . هذا الصف من الأضواء يجب ألاّ يتجاوزَ الاتساع الكامل للمنصة . فإذا حدث ذلك ، فإن أطراف المصابيح تُلقي ظلالاً سيئة الأثر على أطراف المنظر الموجود عند الجزء السفليِّ من المنصة من ناحية الجمهور .

أمّا بالنسبة للستائر المستخدَمة فوق المنصة ، فهناك الستارة غير القابلة للاحتراق والموجودة خلف عَقْد المنصة مباشرة ، وهي مصنوعة عادة من الاسْبِسْتوس ، وأحيانًا من الصُّلب . وهي حين تُرفَع ، تختفي عن الأنظار تمامًا ، وهي ترفع عادة قبل بدء العرض بخمس دقائق . ويحسن بالممثلين أن يعرفوا مع مديري المسرح أين يوجَد الحبل لإنزال هذه الستارة ، ولا بد من تثبيت سكِّين في حائط المنصة بجوار حبل الطوارئ الذي إذا قطع نزلت ستارة

الاسْبِسْتوس . أمّا حبل الطوارئ فموجود في واحد من جانِبَي المنصة .

أمّا الستارةُ الرئيسية فلم تَعُدْ تُستَخْدَم إلا نادرًا في مسارح اليوم ، لذلك فهي موجودة عادة في المسارح القديمة أو دُور الأوبرا ، وهي مصنوعة من قماش الكانفاه الملون ومعلقة دائمًا في الجزء الأعلى من قوس المنصة خلف ستارة الاسْبِسْتوس مباشرة . وهي تتألف من قطعة مُستعرِضة تملأ المنصة ، وهي لا تتخذ إلا الشكلَ القائم الزوايا ، ولها قطعتان جانبيتان تتدلّيان حتى أرضية المنصة . وهي عادةً تلوَّن بحيث تُعطي انطباعًا بأنها ثَنْيات من قماش مخمليّ ثمين وذات شُرّابات كثيرة تتدلى بوفرة حول أعمدة رخامية ملونة .

أمّا الستارةُ الموجودة خلف الستارة الرئيسية مباشرة ، فهي ستارة الفصل والتي يَستخدمها كُتاب المسرح في تقسيم مسرحياتهم إلى فصول . وهي تُرفَع وتُنزَل رأسيًا ؛ أيْ ستارة طائرة ، أو مفروقة عند وسطها ، وتُسحَب أفقيًا كل نصف إلى أحد الجانبين ، وتسمَّى الستارة المسحوبة .

وبالنسبة للكواليس الرئيسية فهي تقع خلف ستارة الفصل مباشَرةً حيث تقوم بدور الإطار الذي يقلِّل مقاس فُتحة المنصة إلى النسبة المضبوطة التي يريدها مصمِّمُ المناظر للديكور الذي صمَّمه . ويتفاوت ارتفاع هذا الإطار الداخلي في مختلف المسارح ، ويُستخدَم مع المناظر المرسومة على ألواح أو ستائر يبلغ ارتفاعُها من أربعة إلى اثني عشر مترًا . وفي المسارح القديمة كانت هذه الكواليس عبارةً عن القطع الجانبية لهذا الإطار الداخلي . وهي تشكِّل الآن المسطَّحاتِ الأولى خلف ستارة الفصل . وتوجد منها واحدة على كل جانب ، بارزةً على المنصة ومحاذِيةً للأضواء الأرضية ، في مقدمة المنصة . ويمكن أن يُعدَّل وضعُها بحيث تكون في مكان بعيد على المنصة أو تُسحَب إلى

الداخل بحسب اتساع المنظر .

أمّا خشبةُ المسرح أو أرضية المنصة فلا بد أن تكون مصنوعةً من خشب ليّن حتى يمكنَ أن تُدَقَّ فيها المسامير الصغيرة والمحواة بسهولة . وفي غالب الأحيان يُغطَّى الخشب بطبقة من اللينوليوم .

هناك أيضًا القذّافة ، وهي عبارة عن فُتحة ذات اتساع معقول بحذاء الأضواء الأرضية وعمقها محفور في أرضيته الخشبية وبها سُلَّم ، ومنحدر أو منصة ترفع وتخفض ، ويمكن بواسطتها أن يَصعد ممثل أو يُرفَع ، كما يمكن أن يهبط أو يتم إنزالُه بها . ولدى مسارح المحترفين استعداداتُها الخاصة التي يمكن بها فتح القذّافة في أيٍّ من أجزاء خشبة المسرح .

أمّا تحت مستوى أرضية المنصة مباشرةً فتوجد أغلفةٌ معدنية ، تحتوي على عدد من المنافذ للتيار الكهربيّ الوارد من لوحة المفاتيح الكهربية . وهي عادة موضوعةٌ حول خشبة المسرح خارج خطوط المنظر العادية مباشرةً ، وتُستخدَم لتوصيل التيار إلى المصابيح المستخدَمة عند المداخل والأثاث أو التركيبات المثبتة الموجودة في المنظر ذاته . ويوجَد من هذه الأغلفة المعدنية أو الجيوب واحدٌ أو اثنان على كل جانبٍ وثلاثة أو أربعة بطول مؤخرة المنصة .

وهناك جهازُ التوازن وهو عبارة عن تركيبة ثابتة ، تُستخدَم فيها كابلات من الصُّلب بدلاً من الحبال ، وتثبَّت هذه الكابلات في عوارضَ من أنابيبَ حديدية تمتدُّ أفقيًا بحذاء الأضواء الأرضية بطول منطقة التمثيل . وأيّ شيء يرفع أو ينزل يثبَّت في أنابيبِ العوارض هذه . وتُوازَن العوارضُ بأثقال من الصُّلب موضوعة في عربات تَجري بطول الحائط الجانبيّ من الرافعة إلى

أرضية المنصة . أمّا حبالُ التحكم الخاصة بالعربات فتثبّت في قضيب الشبك .

أمّا لوحةُ مفاتيح التحويل فهي مركز توزيع التيار الكهربيٍّ لأدوات الإضاءة على خشبة المسرح وإلى قاعة النظّارة . وعليها نجد مفاتيحَ تحويل لكل دائرة كهربية فرعية تفتح و تغلق التيار بالنسبة لكل ضوء موجود على خشبة المسرح . وكل وحدة ضوئية على المسرح يجب أن يتمَّ التحكُّمُ فيها على حدة من اللوحة ، ويجب أن يكونَ من الممكن التحكُّم في مجموعات من وحدات مماثِلة تقسَّم على أساس موضعها أو لونها .

أمّا معتِّم الضوء فهو جهازٌ آليّ يتحكَّم في تدفُّق التيار ومن ثم يغيِّر من شدة الإضاءة طبقًا لتعليمات الإخراج الموجودة في النص المسرحي . ومن الناحية النظرية ينبغي أن يكون هناك مُعتِّمٌ لكل مفتاح تحويلة على اللوحة ، لكن في العادة يوجد عدد محدود فيها . وفي هذه الحالة يمكن للكهربائي أن يوصِّل تلك الأنوار التي تحتاج إلى تعتيم ويترك الأخرى ثابتة .

ومن المستحيل الإلمامُ هنا بكل التفاصيل التكنولوجية المرتبطة بأجهزة الإخراج المسرحي الحديث . وما ذَكَرْناه كان على سبيل التدليل فقط لإظهار مدى العَلاقة العضوية بين النص المسرحي كفنٍّ وبين عملية عرضه التي تخضع تمامًا للوسائل التكنولوجية في كل مراحلها . بل إن أجهزة الإضاءة وحدها أصبحت من التعدُّد والتعقيد بحيث تحتِّم وجود مهندس إضاءة أو أكثر ، بالإضافة إلى عمال الكهرباء الذين يقومون بتنفيذ تعليمات مُهندِسي الإضاءة المرتبِطين بدورهم بالمخرج ومن ثم بالنص المسرحي .

من هنا نستطيع القول بأن عَلاقةَ التكنولوجيا بالأدب المسرحي دليلٌ عمليّ على مدى الخِدْمات التي يقدِّمها العلم للأدب بصفة عامة ، لكن الأدب المسرحيَّ بدوره يَردُّ هذه الخِدْماتِ عندما تتجسَّد في المسرحيات النظريات العلمية والأفكار المجرَّدة التي قد لا يستوعبها الرجل العادي إذا ما قام العالم المتخصِّص بشرحها وتفسيرها ، أمّا العمل الأدبيّ فكفيلٌ بتحولها إلى كيان فني يجسِّد الجوانبَ التي تُهِم رجلَ الشارع من مثل هذه النظريات والأفكار المتخصِّصة . وكم من قضايا علميةٍ تجسَّدت في أعمال أدبية أصبحت فيما بعد جزءًا من وجدان أبسط الناس !

الفصل الخامس عشر
العاملُ الاقتصاديّ في الأدب

تَكمُن العَلاقة بين الأدب وعلم الاقتصاد ، في الدَّور المتزايد الذي يلعبه العامِل الاقتصادي ، في تشكيل سلوك الشخصيات التي نُقابِلها في القصص والروايات والمسرحيات المختلفة . فلقد أصبح للمال قوة كبيرة تتحكَّم في نوعية العَلاقات الاجتماعية والصِّلات الإنسانية التي تنشأ بين شخصيات الرواية أو المسرحية ، وبالتالي تؤثِّر في شكلها الفني نفسه . لذلك يشكِّل العامل الاقتصادي دافعًا هامًا وحيويًا وراء الحركة الدرامية المميِّزة لكثرة الأعمال الأدبية المعاصرة بصفة خاصة . فلم يكن للعامل الاقتصاديّ أيةُ أهمية تُذكَر في الأدب الإنساني عامة حتى مَجيءِ بلزاك ، الذي كان من أوائل الكُتاب الذين تأثروا بقيم المجتمع الرأسمالي الصناعي . لقد كان بلزاك ناقدَ هذا العصر ومؤرِّخه أيضًا ، وكانت رواياته عجينةً فنية استمدَّت مادتَها من مضمونه . كتب بيرتون راسكو في كتابه « عمالقة الأدب » مُعلِّقًا على الدلالة الفنية للمال عند بلزاك :

« كان بلزاك من المهتمِّين بالعصر الحديث الممثَّل في المجتمع الديمقراطي الرأسمالي الصناعي تمامًا كما كان هوجو آخِرُ الكُتاب العمالقة الذين كانوا يرفعون من شأن مقوِّمات عصر البطولة الرومانسية . إن النقود وما للنقود من

آثار في مؤلَّفات هوجو ، كما هو الشأنُ في روايات العصور الوسطى الغرامية – التي لا تقوم إلا بدور غامِض يصعب تمييزُه في شئون المعيشة اليومية . حتى الفقراء من الناس ، وهم الذين اختصَّهم هوجو بقدر عظيم جدًّا من عاطفته الرقيقة اللطيفة الحانية ، لا اعتبارَ لهم مطلقًا فيما يتصل بالنظام الاقتصادي الذي جعلهم فقراء ، بل هو لا ينظر إليهم إلا بوصفهم مخلوقاتٍ تعسةً سيئة الحظ ، وأنهم أبناءُ الله المساكين المحقَّرون الذين يَنبغي لمن هم أسعد حظًّا منهم أن يتفضَّلوا عليهم بالعطف والإحسان والبر .

« أمّا تحصيلُ المال فهو الباعثُ الأساسيّ الذي يحرِّك معظم شخصياته الروائية تقريبًا . و بلزاك و ستندال – الذي تسبق حياتُه الأدبية بوصفه قَصّاصًا حياةَ بلزاك بوقت قصير – هما وحدهما من بين قَصّاصي القرن التاسعَ عشرَ الكاتبان اللذان لم يُحطّا من شأن المال أو أغفلا أهميته في شئون الحياة في ظِل العصر الصناعي . إن بلزاك لم يكن يَنفِر كما ينفر الكثيرون من كُتّاب عصره من فكرة إمكان الحصول على الرخاء والمعيشة الكريمة ، والتمتُّع بنعم الحياة عن طريق التجارة الشريفة بدلاً من كسبها عن طريق النهب والسلب ، وأن الفرد مهما يكن مولدُه يمكنه عن طريق مواهبه الخاصة أن يحقِّق اليُسْرَ والهناء والرفاهية وحرية الفكر والنفس بتيسير حاجيات أخيه الإنسان ، بدلاً من أن ينتزع بالقوة ما يُنتِجه إخوته في الإنسانية .

« لقد أدرك بلزاك ما يمكن أن تَجلُبَه تلك الفرصة الجديدة من شر . لقد رأى البخيلَ يركِّز كل شهوات نفسه في تخزين الذهب ، غير مُنفِق منه شيئًا أبدًا ، وغير منتفع به على الإطلاق ، مسبِّبًا بذلك التعاسةَ لكل من كان اعتمادهم عليه أو من كانوا عرضةً لتلهفه على الذهب . لقد رأى الوصوليين

والانتهازيين المَهَرة يشقُّون طريقهم إلى السلطان بواسطة المال ، وذلك بسَحْق من هم أقلّ منهم مهارةً والقضاء عليهم . لقد رأى طبقاتٍ جديدةً محدثة النعمة تنشأ على أساس من الاستحواذ على الأملاك . وبالاختصار لقد رأى جميع العوامل الدنيئة التي تَعافُها النفس صادِرةً من هذا المحكّ السحري الجديد للنجاح . . أقصد النقود . »

أمّا في أدب العصور الوسطى والأدب الرومانسيّ بصفة عامة ، فلم يكن للمال من الأهمية بمكان . كان من الممكن والمُستَساغ أن يعشَق الأمير ابنة الحوذي من أول نظرة ويَهيم بها غرامًا ، ويستعدّ للتضحية حتى بحياته من أجلها . ينطبق نفس الوضع على الحوذي الشاب الذي يستطيع الهربَ مع الأميرة التي عشقت وسامتَهُ . فهم يُحِبّون من أجل الحُبّ نفسه بصرف النظر عن أيّ اعتبار آخر ، سواء أ كان هذا الاعتبار اقتصاديًا أم اجتماعيًا . وحتى إذا حاول الأديب أن يتعاطفَ مع الفقراء – فإنه يُحيطهم بوابلٍ من الرثاء والشفقة ، بل وعلى استعداد لكي يسكبَ الدمع مِدْرارًا من أجلهم ، لكنه لا يحاول الربط بين بؤسهم والعامل الاقتصادي المتسبِّب في فقرهم . فهو يرى أن القَدَرَ هو الذي يقوم بتوزيع الثروة ، وما دامت المسألة قد دخلت في نطاق القَدَرِ فلا يدَ للإنسان فيها على الإطلاق ، لذلك كان الأدباء الرومانسيون يَنحازون ضد الشخص الذي يسعى وراء تحصيل المال ، بوصفه شخصًا كريهًا .

أدرك الأدباء الواقعيون والطبيعيون منذ الثورة الصناعية في النصف الثاني من القرن الماضي ، أن العامل الاقتصاديّ دافعٌ عامّ بطبيعته يَكمُن خلف سلوك الأفراد دون استثناء . وقد أدّى هذا إلى انحراف بعضهم في تتبُّع آثار

هذا العامل بنفس أسلوب علماء الاقتصاد ، باعتباره المحرِّكَ للأفراد للحصول على امتيازات اجتماعية ومكاسبَ اقتصادية ، تُحقِّق تطلعاتِهم إلى حياة مادية أفضل كما يتصوَّرونها . أمّا كُتاب الواقعية الناضجة من أمثال بلزاك وستندال - فقد اهتمّوا بالعامل الاقتصادي بصفته دافعًا إنسانيًا يحكم فكر البشر وسلوكَهم داخل المجتمع ، وليس كمجرد محرِّك اجتماعيّ مؤقَّت ومرتهن بظروف العصر . ولا شك فإن العامل الإنسانيَّ يُعَدُّ أكثرَ شمولاً وتشابكًا وتعقيدًا من المحرِّك الاجتماعي ، الذي لا يَخرج عن حدود القيام بدور أحد الخطوط العريضة المميِّزة لملامح المجتمع ، في حين ينطوي تحت لواء العامل الإنسانيِّ الكثيرُ من العناصر المتشابكة والمتناقضة ، مثل الحب والكراهية والجنس والعقيدة والمشاعر المتعدِّدة والصراعات الفكرية والتطلُّعات الاجتماعية . . إلخ . باختصار فهو جانبٌ من الوجود الإنسانيِّ بكل ما تحمله هذه الكلمة من صراعات وتناقضات . وعلى الأديب أن يستغل هذا الوجود الشامل بكل ما تُمكِّنُه منه موهبتُه حتى لا يرتبطَ عمله بفترة اجتماعية أو مرحلة اقتصادية معينة ؛ فيفقد قيمته ودلالته بانتهاء هذه الفترة أو المرحلة .

ويمكن أن يتحوَّل العاملُ الاقتصاديّ إلى عنصر تراجيديّ ، عندما تُسيطِر شهوة المال على إنسان وتستعبده ، تُحيل حياته إلى جحيم مقيم مليءٍ بالشك والرِّيبة والخوف والقلق والتوتُّر والضيق . فهو يظن أن الناس جميعًا بما فيهم أقاربه يُحاولون السطو على مدَّخَراته . بذلك يتحوَّل العامل الاقتصادي من قوةٍ دافِعة تمنح السعادة والرفاهية إلى عقبة مميتة ؛ أي أنه بدلاً من أن يقوم المال بخدمة الإنسان ، نجد الإنسان وقد أصبح خادمًا له . في هذه الحالة تصدر جميع الصراعات والمؤامرات عن حُب المال والرغبة في الاستحواذ عليه

ومضاعفته . لا ينطبق هذا على حياة الأفراد فحسب ، بل ينطبق على حياة الشعوب والأمم أيضًا . بهذا لا يتحكَّم قانون العرض والطلب في مَجْريات السوق التجارية فقط ، بل في قيمة البشر أيضًا . فقد أصبحت قيمة الإنسان في هذا العصر تختلف باختلاف خلفيته الاقتصادية ، وتعتمد على مدى نُدْرة نوعيته أو كثرة الذين على شاكلته . ولنا أن نتخيَّل مثلاً رجلاً واحدًا فقط موجودًا في جزيرة نائية زاخرة بالنساء ، فلا شك أنه سيتحوَّل إلى درة مكنونة في نظرهم والعكس صحيح .

يقول الكاتب المسرحي برنارد شو في كتابه « دليل المرأة الذكية » إن الطلب في سوق المال لا يَعني الحاجة إلى الشيء فقط ، بل يعني الحاجة التي يستطيع المحتاج إشباعها . إن صياح الطفل الجائع بالطعام ، إنما يعبِّر عن حاجة قوية جدًّا للطعام ، بل إنها شديدة الإزعاج جدًّا . لكنها لا تُساوي شيئًا ولا وزن لها في سوق المال ، إلا إذا كان لدى الأم المال لتشتريَ به الطعام لطفلها . ومع ما في ذلك من مجافاة للروح الإنسانية والمُثل العليا - فإن قانون العرض والطلب يقرِّر سعر كل شيء له سعر ، وثمن كل شيء له ثمن . إن الأغلبية العظمى منا لا تملك أية نقود فائضة عن حاجتها ، ولهذا السبب فنحن كثيرًا ما نحلم بامتلاكها . وهذا ما نجده في كثير من الشخصيات والمواقف في الأعمال الأدبية ، لدرجة أنه يصوغ في بعضها الشكل الفني لها . فالنقود لا تعتبر أداةً ضرورية للبيع والشراء فحسب ، بل هي أيضًا مقياسٌ لقيمة الإنسان . والمأساة الحقيقية تتمثَّل في أن النقود غير ثابتة القيمة . ويجب أن نضع في الاعتبار أنه لا شيء يعمل على إخفاء الفوارق في الكفاءة والجدارة والأهلية بين شخص وآخر كما تفعل الفوارق في الدخل ؛ إنها تَطمس المواهب

وتَحجب الكفاءات وتُعمي الأبصار عن الأشخاص الجديرين بالاعتبار والتقدير . ولعل هذا كان من النغمات الرئيسية التي تردَّدت في جنبات الأعمال الأدبية التي اتخذت مضمونَها من موقف الإنسان المطحون داخل المجتمع المعاصر .

في مثل هذه الأعمال الأدبية تتجسَّد الحقائق البشعة المروِّعة في شخصية رجل زاولَ أحطَّ الأساليب وأسفلها في المكر والدهاء والنصب والاحتيال ، ثم ينجح مع ذلك في اقتناء ثروة طائلة تقدَّر بالملايين من بيع شِحنة من الدواء الفاسد ، أو من تخزين محصول ضخم من القمح ، لكي يبيعَهُ فيما بعد بأضعاف ثمنه ، أو من إصدار صحف وجرائد ومجلات تافهة تتخصَّص في نشر الأسرار الشخصية المثيرة والإعلانات الكاذبة المضلِّلة . إن من أبشع الحقائق وأفظعها أن نجد مثل هذا الرجل موضعَ الاحترام والتبجيل ، ونرى مصالحَهُ مقضيةً وخِدْماتِهِ مؤدّاة ، بل نراه يُنتخَب في البرلمان ، وفي النهاية نراه في منصب نبيل أو على رأس إمارة أو إقطاعية ، في الوقت الذي يُحِسُّ فيه العباقرة الحقيقيون الذين كرَّسوا نبل مواهبهم أو خاطروا بحياتهم ، لمصلحة الإنسانية ، والارتقاء بالعلوم والمعارف - يُحِسّون بالضِّعة والمذَلَّة والهوان ، كلما نظروا إلى ما في أيديهم من ملاليم ، وإلى ما في أيدي النصابين والمحتالين من ملايين .

إن الصراع بين القيمة الاقتصادية والقيمة الإنسانية كان الأساسَ الذي نهض عليه الصراعُ الدراميّ في كثير من الأعمال الأدبية ، وخاصةً بعد أن تعدَّدت نظريات علم الاقتصاد سواء من وجهة نظر الرأسمالية أو الاشتراكية . بل إن الإنسان أدركَ منذ فجر التاريخ الحضاريِّ الدَّورَ الخطير الذي تلعبه

القيمة الاقتصادية في حياة البشر . لذلك حاول الحصول عليها بطريقة أو بأخرى . يتضح هذا في الأساطير والقصص الفولكلورية التي تدور حول البحث عن الكنز الذي لا يعرف مكانه سوى الجن . نجد هذا الاتجاه في قصص ألف ليلة وليلة وغيرها من الحواديت الشهيرة ؛ مثل علي بابا وعلاء الدين ومصباحه السحري ، وخاتم سليمان . كل هذه الحواديت تؤكِّد رغبة الإنسان في الحصول على القيمةِ الاقتصادية ، التي يمكن أن تُفسح لقيمته الإنسانية مكانًا في المجتمع . صحيح أن الحلول الاقتصادية في هذه الحواديت لم تخرج عن حدود السِّحر ، الذي يَقلِب الأوضاع الاقتصادية رأسًا على عقب في غمضة عين ، عن طريق كلمة سرٍّ أو حَكٍّ مصباح أو خاتم ، لكنها تعكس رغبةَ الإنسان في مستوى معيشة أفضل . لم تقتصر هذه النغمة على الأدب الشرقيِّ بل توغلت في الأدب الغربيِّ أيضًا في القصص التي تدور حول جزيرة الكنز وكنوز الملك سليمان وغيرها .

وعندما برزت إلى الوجود نظرياتُ الاقتصاد الرأسماليِّ والاشتراكيِّ في القرن الماضي – استوعبها الأدبُ بتجسيده للصراع المتجدِّد بين الأجَراء والإقطاعيين ، بين الفقراء والمُتْرَفين ، بين المُعْدِمين والرأسماليين . . إلخ . وقد لجأت بعض هذه الأعمال إلى الدعاية المباشِرة الصريحة لطرف الصراع الذي يؤيِّده ، لكن مثل هذه الأعمال لم يُكتَب لها دخولُ مجال الأدب الإنسانيِّ الخالد ، لأنها ظلت سجينة المرحلة الاجتماعية التي عالجتها . أمّا الأعمالُ التي خُلِّدت فهي تلك التي جسَّدت الصراع الاقتصاديَّ على المستوى الإنسانيِّ الشامل ، دون الانحياز إلى طرف أو آخر . فالحياد الموضوعيُّ الذي يتميَّز به الأديب الناضج يحتِّم عليه التزامَ موقفِ الحكم في مجال القيم ، لا

ينجرف أو ينحاز إلى ميوله الذاتية وأهوائه الشخصية التي قد تكون مرتبطةً بأحد أطراف الصراع . إن الأمور في الأدب لا تؤخَذ أبيض وأسود ، بل هناك درجاتٌ لا نهائية من الظلال بين الأبيض والأسود . إن الخير والشر يمكن أن ينقسما بالتساوي بين العمال وأصحاب العمل ، فالجميع بشر أي أنهم لا يقعون تحت بند الشياطين أو الملائكة ، وأيُّ طرف من أطراف الصراع لا يمكن أن يكون شراً خالصًا أو خيرًا خالصًا .

وإذا كانت النظرية الرأسمالية في الاقتصاد تميل بطبيعتها إلى الطبقة الرأسمالية ، وإذا كانت النظرية الاشتراكية تُسانِد بكل قواها الطبقة الكادحة - فإن الأدب الإنسانيَّ العظيم لا ينحاز إلى هذه أو تلك ، بل يُبلوِرُ جوهر الصراع الاقتصادي بين الطرفين ، والمسار الذي يمكن أن يتبعه . بذلك يُنير الأدب الطريقَ أمام أطراف الصراع ، لأنه يتنبَّأ لهم بالنهاية التي يمكن أن يَصِلوا إليها . في هذه الحالة ينظر طرفا الصراع إلى مثل هذا الأدب بالاحترام والتقدير ، وبذلك يمكن أن يشكِّل نقطةَ التقاء فكريّ بينهما . أمّا الأدبُ المنحاز إلى أحد الطرفين فسيرفضه الطرف الآخر رفضًا تامًا ، وبذلك يَزيد من حدة الصراع الذي ربما وصل إلى مرحلة الانفجار الذي يمكن أن يَقضيَ على الطرفَين بطريقة أو بأخرى . لذلك يتحتَّم على الأديب الذي يُعالج مثل هذه المضامين أن يتسلَّح بالوعي الاقتصادي ذي النظرة الإنسانية الشاملة ، بحيث لا يُسخِّر عمله لخدمة نظرية اقتصادية معينة ، بل عليه أن يَستوعِب مثل هذه النظريات ، وأن يُبلوِرَ الصراع بينهما لكي تذوبَ في تضاعيفِ عمله الأدبيِّ الذي يشكِّل هدفه الفنيَّ الأسمى في النهاية .

الفصل السادس عشر
العُنْصُر الجُغْرافيّ في الأدب

قد لا يَخطِرُ على بال أحد أن ثمة علاقةً بين علم الجغرافيا وفن الأدب ، لكن الدارس المحلِّل للأعمال الأدبية يُدرِك أن العنصر الجغرافيَّ يلعب دورًا حيويًا في تشكيل مضامينها ، بل إنه يَصبغها بصِبْغته ويمنحها شخصيتها القومية المميزة . وذلك يرجع إلى أن الأدب محليٌّ وقوميٌّ بطبيعته ، بحيث نستطيع القول بأن هناك أدبًا إنجليزيًا أو فَرنسيًا أو أمريكيًا أو روسيًا أو عربيًا وهكذا ، في حين لا نستطيع نفس القول بالنسبة للكيمياء أو الطبيعة أو الأحياء أو الطب أو الهندسة . . . إلخ . فنيوتن مثلاً يمكن أن يكون إنجليزيًا أو أن ينتميَ إلى أية جنسية أخرى ، لأن هذا لن يَعوق عبقريته العلمية من الوصول إلى النظريات والقوانين التي اكتشفها ، في حين أن شكسبير مثلاً لا بد أن يكون إنجليزيًا وإلا فإنه لن يكون أحدًا على الإطلاق .

وإذا كان علم الجغرافيا يقوم بدراسة المُناخ والتربة والبيئة والسكان ، فمعنى هذا أنه يَدْرس المقوِّمات الأولية للشخصية القومية للبشر وللأدب الناتج عنهم في الوقت نفسه . لذلك نجد أنه من الظواهر الطبيعية في الأدب أن ترتبطَ كل أمة بكاتبٍ قوميّ أو أكثر ، لأنه يُبلور رُوحها ونبضها وطبيعتها المادية . فإذا جاء ذِكْرُ طاغور مثلاً - فلا بد أن تكون الهند بكل بيئتها وتربتها

وتراثها وكفاحها وتقاليدها في الخلفية . ونفس الوضع بالنسبة لموليير في فرنسا ، وشكسبير في إنجلترا ، وتشيكوف في روسيا ، ودانتي في إيطاليا ، وميلفيل في الولايات المتحدة ، وجيته في ألمانيا . . . إلخ ، على سبيل المثال لا الحصر .

وبرغم ثورة المواصلات والتقدُّم التكنولوجي والعلمي الذي أحرزه عالمنا المعاصر ، وبرغم التشابه الظاهريّ بين أسلوب الحياة في عاصمة أوربية وبين أخرى آسيوية مثلاً ، وبرغم أن تيار العصر أصبح من القوة بحيث يُدْمِغ كل المراكز الحضارية والثقافية بطابعه المميز والموحد ، فإن كل هذه العوامل لم تستطع أن تمحوَ الفوارق الجغرافية والقومية في الأدب ، بحيث لا يزال كل أدب يحتفظ بنكهته المحلية والمميزة له . فالأدب هو انفعالٌ بالحياة المعيشة واستيعابٌ لأبعادِها قبل أن يكون انفعالاً بالأعمال الأدبية الواردة من خارج الحدود الجغرافية للوطن . فالحياة الخصبة هي المَنبعُ الذي تَستمِدُّ منه الأعمال الفنية قوَّتَها وحياتها وكِيانَها .

لذلك مهما تعدَّدت الأشكالُ الفنية العالمية فإن المضمون يظل محليّا وقوميّا ولا بد أن يتفاعل مع الشكل الجديد تفاعلاً عضويّا ، وإلا فإنه يَلفظه كما تلفظ التربة أيَّ نبات غريب أو دخيل عليها . ومن العبث استيرادُ أو اقتباس أو استعارة أو سرقة هذا المضمون من بلد أجنبي ، لأنه لا يوجد إلا في موطنه . ولا يَعني هذا أن يكون الفنُّ مجرد صورة فُوتُوغرافية للبيئة المحلية أو القومية الناتجة عن تجمُّع معيَّن للعوامل الجغرافية ، لكنه عبارةٌ عن علاقة جدلية بين الثقافة العالمية أو روح العصر وبين الخصائص المحلية للأدب القوميّ .

وهناك قانونٌ معروف يَحكم الأعمال الأدبية التي اشتهرت على المستوى

العالميّ ، وأصبحت من الأعمال التي يتذوّقها الإنسانُ في كل مكان وزمان . وهذا القانون يقول إنه كلما غرقت الروايةُ في المحلية بمفهومها الجغرافيّ ، فإنها بذلك تقترب من مجال العالمية بمفهومها الإنسانيّ . وهذا يُناقِض ظَنَّ الكثيرين الذين يعتقدون أنه لو كتب روائي مصري روايةً تدور أحداثها في فرنسا مثلاً لتذوّقه الفرنسيون أكثر من تذوُّقهم لأدب روائي يَكتب عن أعماق الريف المصري مثلاً . إن الأديب هو ابنُ بيئته ، والأديب الذي يفشل في هذه البنوّة لا يمكن أن يقوم بدور الريادة . والمؤلِّف الروائي لا يستطيع أن يكتب عن مكان لم يعايشه . والمعايشةُ هي الشرط الأول للخَلْق الروائي خاصة والفنيّ عامة ، وليس مجرد العيش كما يظن البعض . فالعيش لا يُتيح إلا فرصة تسجيل الظواهر ورصدِها من الخارج ، أمّا المعايشة فتساعد الأديب على الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة والعريضة والبعيدة ، ثم الإفراز والتحليل والتشكيل .

ولنأخذ الروائي الأمريكيّ جون ستاينبك مثالاً للتدليل على هذا ، فقد حصرَ معظم أعماله الروائية في نطاق الكتابة عن قرية صغيرة تدعى مونتيري في ولاية كاليفورنيا ، لا يكاد يسمع عن اسمها أحد ، ومع ذلك اشتهرت رواياته على المستوى العالمي من أمثال « رجال وفئران » و « رصيف كاناري » و « شتاء السخط » و « عناقيد الغضب » و « شرقيّ عدن » . . . إلخ . وذلك لأن التركيز على هذا القطاع الريفيّ المحدود ، أتاح له فرصة الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة والعريضة والبعيدة ، ثم الإفراز والتحليل والتشكيل . وكلما تمكَّن الروائي من هذه الفرصة كثرَ عدد الذين يستطيعون فهمه وتذوُّقه في أيِّ مكان من العالم ، بل وفي أيِّ زمان أيضًا ، لأنه مهما

اختلفت العوامل الجغرافية والبيئية بين البشر - فإن هناك شيئًا مشتركًا بينهم يربط وجدانهم ويشدُّهم بعضًا إلى بعض . وهذا الشيء الذي يَصعُب تحديدُه نسميه أحيانًا الحضارة وأحيانًا روحَ العصر وأخرى المشاركة الوجدانية والإنسانية .

وليست المحلية الجغرافية شرطًا أساسيًا للرؤية العميقة والأصيلة ، بل هناك المحلية الديموجرافية أو بمعنًى أدقَّ المحلية الطبقية على المستوى السكاني . فعندما سأل أحد النُّقاد الروائي الإيطاليَّ المعاصر ألبرتو مورافيا عن السر في أن معظم رواياته تدور حول نساء الطبقة البورجوازية في روما بالذات ، أجاب بأنه لم يعرف غيرَهُن ، وهو لا يستطيع أن يكتب عن بَشر لم يعرفهم . وبرغم ذلك فإن أيَّ إنسان في عالمنا المعاصر يستطيع تذوُّق أعمال ألبرتو مورافيا برغم المحلية الضيقة التي تدور داخل نطاقها .

وكذلك الحال بالنسبة لروائي مثل نجيب محفوظ . فعلى الرغم من أنه حصرَ دائرة اهتماماته في أحياء القاهرة وأزِقَّتها القديمة ، فإنه تُرجِمَ إلى لغات عديدة واستطاع القارئ الأجنبي أن يتذوَّق مع المصري أو العربي « زقاق المدق » و « خان الخليلي » و « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » برغم انغماس هذه الروايات في المحلية الديموجرافية المحدودة بأحياء القاهرة القديمة . ولعل نجاح نجيب محفوظ كروائيّ يرجع لمعايشته هذه الأحياءَ والأزقةَ وليس لمجرد إقامته بها . وربما لو عاش نجيب محفوظ حياة حافلة بالسفر والتَّرحال والتنقُّل السريع بحيث تمنعه من هذه المعايشة الصادقة - لَمَا استطاع أن يقدِّم لنا هذه الأعمالَ الروائية التي تجسِّد الوجدان المصري .

ولعل البيئةَ الإقليمية بصفة عامة والريفية بصفة خاصة تشكِّلان مُناخًا

صالحًا للأدباء الشبان حتى يتفاعلوا مع البيئة في تُؤَدة ، وحتى يدرسوا الحياة حولهم من خلال الرؤية العميقة والعريضة والبعيدة ، التي تُساعِدهم على الوصول إلى القيمة الإنسانية التي تتجسَّد في البشر حولهم . أمّا الأديب الناشئ الذي يتطلَّع إلى الشهرة والمجد عن طريق النزوح إلى العاصمة قبل أن يكوِّن لنفسه هذه الرؤية الأصيلة - فسَيَخيب مسعاه لأنه لن تكون لديه قاعدةٌ يَبني عليها فنه ؛ مثل الشجرة القوية التي تفقد كل عناصر حيويتها إذا أبعدت جذورها عن تربتها الطبيعية . كذلك فإن البيئة التي يُعايشها الفنان من الأهمية بمكان ، لأنه في نجاحه الفنيّ يعتمد على مدى هضمه واستيعابه لأبعادها وظروفها ، لكي يقوم بصبِّها في القالب الفني النابع من خصائصها . فالمعايشة البيئية ، هي القاعدة التي يقوم عليها الخلق الفني .

أمّا الشِّعر فيُعَدُّ من أكثر الفنون الأدبية التصاقًا بالبيئة الجغرافية ، لدرجة أن الشكل الفنيَّ للقصيدة يتأثَّر بإيقاعات الحياة البيئية نفسها ، من هنا كان تَعدُّدُ الأوزان والبحور . والدليل على ذلك أن إيقاعات الشِّعر العربيِّ قامت على إيقاع خطوات الجمال والخيول في أثناء سير القوافل . واللغة الفنية عامة والشِّعرية خاصة ليست مجرد أداة تعبيرية عن الحياة والبيئة ، لكنها محاولةٌ لإعادة تشكيلها ومساعدتها على بلوغ مستوياتٍ أرقى من الكيان الإنسانيِّ . لذا ارتبطت بالحياة ارتباطًا عضويًا يعتمد على التأثير والتأثُّر . وكلما كانت البيئة ثريةً في ألوانها وتراثها الشعبي ، كانت المادة المتاحة للأديب أو الشاعر خصبةً ومتنوِّعة . وكلما كان الوعيُ الفنيّ باللغة أكثر رُقيًا وسَمُوًّا ، ساعد ذلك على الارتفاع بمستوى البيئة الفكري والثقافي والإنساني .

لذلك ، فإن قضية الشِّعر لا تنحصر بين الشِّعر العمودي أو المرسَل أو الحُر

أو شِعر الفصحى أو العامية ، لكنها تنهض أساسًا على مدى بَلْوَرة هذا الشِّعر للبيئة التي نبع منها ، سواء أ كانت هذه البلورة قائمةً على التفعيلات الكلاسيكية أم على التصرُّف الحُر في استخدامها . ذلك لأن هذه التفعيلات ليست مجرد قضبان حديدية لتقييد انطلاقة الشاعر ، ولكنها عمليةٌ تنظيمية للاستفادة من إمكانيات المادة الخام الفنية والفكرية النابعة من البيئة . وفي مصر – على سبيل المثال – نجد في البيئات الريفية والبدوية والنوبية مادَّةً غنية ومضمونًا خصبًا لانطلاقات شِعرية جديدة . والمهمة الملقاة على عاتق شعراء الأقاليم ليست بالسهلة أو الثانوية ، لأنهم هم وحدهم الذين يستطيعون القيام بها . أمّا شعراء العاصمة فقد غرقوا بين موجات الغموض والتجريد والسريالية ، ومتاهاتِ الميتافيزيقا التي لا تنتمي إلى أيِّ وطن . وقد يقول بعضهم دفاعًا عن هذه الاتجاهات إنها تَنتمي أوّلاً وقبل أيِّ شيء آخر إلى الإنسان ، ولكن الرد على هذا أنه من الصعب في عالمنا هذا تخيُّلُ الإنسان بلا بيئة جغرافية نبع منها ونشأ وسطها .

وهذه الاتجاهاتُ التي تسيطر على شعراء العاصمة ، تَمَّ استيرادُها من مدارس الشِّعر الأوربي المعاصر ، وهي المدارس التي كانت نتاجًا للتوتر والقلق والضجر والسأم والملل والإيقاع اللاهث والميكنة المعقَّدة التي يُعاني منها الإنسان الأوربي ، الذي ينتمي إلى بيئةٍ جغرافية مختلفة تمامًا عن تلك التي يعيش فيها الشعراء المصريون والعرب . لذلك تبدو القضايا التي تُواجِه وطننا مختلفةً إلى حدٍّ كبير ، إذ إننا ونحن نكافح الفقر والجهل والمرض والتخلُّف لا نملك الوقت الكافيَ للتوتُّر والقلق والضجر الأوربي ، الذي يُعَدُّ رفاهيةً فنية وفكرية لا نقدر عليها . ولو ربط شعراء العاصمة فنهم بالبيئة

المحلية الممتزجة بروح العصر – لَمَا كانت هناك تأثيراتٌ أوربية قوية كما هي الحال الآن .

أمّا شعراءُ الأقاليم فيجب أن يَحرِصوا على البراءة والفطرة والإحساس الغريزي الجميل ، الذي يَستشعر البيئة الجغرافية الخصبة بعيدًا عن المذاهب والقوالب الفنية الوارِدة من عواصم الغرب . وعليهم أن يغوصوا في أعماق الريف والقرى والدساكر ، وخاصة أنهم وُلِدوا بها ولا ينقصهم سوى صقل مواهبهم بالاطِّلاع والثقافة والدراسة ، بشرط ألاّ تَطغى على إحساسهم الفطري ببيئتهم ، وهو الإحساسُ الذي يساعدهم على المعايشة الشِّعرية للواقع الجغرافي والسكاني المحيط بهم .

ويمكن أن ينطبق المنهج نفسُه على الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت ومعمار . ولعل التجربة التي قدَّمها الفنانُ الراحل رمسيس ويصا واصف بقرية الحَرّانية بالجيزة – أكبرُ دليلٍ على القيمة الفنية التي تَكمُن داخل المعايشة الفنية الحقيقية للبيئة الريفية . فقد قام بجمع الفلاحين الذين وجد عندهم بعضَ الميول الفنية في الرسم على الورق والقماش والسجاد ، وفي النقش على الحجر ، وترك لهم حريةَ العمل الفني . وبالفعل قوبِلت أعمالُهم باستحسان كبير على مستويات عالمية متعدِّدة أكثرَ من الاستحسان الذي تُقابَل به الأعمالُ التشكيلية لفنانينا المحترفين ، الذين لديهم القدرة على تقديم أعمالهم في معارضَ بالخارج ، لأن أعمالهم غالبًا ما تكون أصداءً للاتجاهات والمذاهب السائدة في أوربا المعاصرة . وإذا كانت وزارة الثقافة قد أرسلت فنانينا إلى النوبة لتصويرها تشكيليًا قبل أن تغرقها مياه السد العالي ، وقضَوا هناك مُدَدًا لا تقل عن شهر قدَّموا فيها أعمالهم التشكيلية – فإن الأعمال

التشكيلية التي رسمها أبناء النوبة أنفسُهم بدافع الفطرة والغريزة ومعايشة البيئة المحلية ، كانت لها آثارٌ عميقة في نفوس الذين شاهدوها ، لأنهم أحسّوا بنبضات البيئة النوبية ، أمّا شهر أو شهران فلا يكفيان للتشرُّب بروح البيئة .

هنا يَبرز الدَّورُ الهامّ الذي يمكن أن تلعبه الصِّحافة الإقليمية في إيجاد الناقد والمتذوّق ، الذي يستطيع وضع يده على نبضات الفن الإقليميِّ ، لكي يقدِّمه لجماهير البيئات الأخرى . فالصُّحف والمجلات الإقليمية تستطيع القيام بدور الرابطة بين مُختلِف البيئات ، مما يؤدّي إلى التفاعل الصحيِّ بين الاتجاهات والمذاهب المتنوِّعة التي يزخر بها الفن الإقليمي الذي لم يُكتشف بعد . وهو الفن الذي يُعَدُّ المنبعَ الرئيسيَّ للتجدُّد الفكري والفني في حياتنا . وكلما ابتعدنا عنه ، اقتربنا من دائرة التّكرار والصور الباهتة للأعمال الفنية الواردة من الخارج . والفن – بصفة عامة – انفعالٌ بالبيئة واستيعاب لأبعادها قبل أن يكون انفعالاً بالأعمال الفنية الأخرى . فالبيئة الغنية بمظاهر الحياة السكانية المتعدِّدة لا توجد فقط في العاصمة ، بل توجد أيضًا في الأقاليم والقرى ، وبصورة أكثر إشراقًا وبراءة وأصالة وفطرة .

وإذا طبّقنا هذا المفهوم على المسرح الإقليميِّ – في مصر – على سبيل المثال ، فسنجد أن من أسباب الأزمة التي تُعانيها الحركة المسرحية أنها بدأت في القاهرة ، ولم تستمدَّ أصولها وجذورها من الأقاليم التي تُغَطي بيئات جغرافية وسكانية متنوِّعة . ولا تزال الأقاليم والقرى النائية أرضًا عذراء ، تحتوي على الكثير من المشكلات والأفكار والمعلومات والتقاليد التي يمكن تشكيلُها دراميًا ، بحيث تقدِّم لنا مسرحًا من نوع جديد قد يَقضي على شبح الأزمة المستَحْكمة التي يُعاني منها المسرح المصري ، لأنه لا يمكن الاعتمادُ

طويلاً على الكُتاب المسرحيين الذين بهرتهم أضواء العاصمة التي تُشبه إلى حدٍّ كبير أضواءَ العالم الخارجي ، ممّا قد يعوق نظرتهم إلى حقيقة التربة المصرية التي تُعَدُّ الأساس للمسرح المصري الأصيل . لذا يبدو أن حل أزمة المسرح المصريّ ينهض أساسًا على الانفتاح على البيئات الجغرافية المتنوّعة ، واستنبات بذور جيدة وجديدة في التربة المسرحية .

ولعل العَلاقةَ العضوية بين الأعمال الأدبية والبيئة الجغرافية ترجع إلى أن الأدب يَنظر إلى الكون كوحدة واحدة ، لا انفصالَ فيها بين الإنسان والبيئة الجغرافية التي تُحيط به . بل ويمكن أن تَعتبر الوحدة العضوية والفنية التي يسعى أيُّ عمل فنيّ إلى تجسيدها ، نوعًا من النماذج المصغَّرة للوحدة الكونية الكبرى . لذلك لا تُعَدُّ البيئة الجغرافية في الأعمال الأدبية مجردَ خلفية وَصْفية ثابتة أو متحركة خلف الشخصيات ، بل هي جزءٌ عضويّ من تكوين العمل الفني نفسه ، لأن الإنسان لا يتحرَّك في فراغ ، ولا يمكن عزلُه عن العلاقات المتشابكة والمعقَّدة التي تربطه بالبشر والموجودات الأخرى .

يتضح هذا بصورة محدودة في الأسلوب الذي يتعامل به الروائيون مع البيئة الجغرافية في رواياتهم . وهو الأسلوبُ الذي يختلف من روائيٍّ لآخر طبقًا لثقافته ومدى تمكُّنه من التقاليد الروائية وقدرته على استيعاب المضمون الفكري الذي يعالجه ، وسيطرته على أدوات اللغة والتصوير والتجسيد والتلميح . لذلك نجد بعضَ الروائيين يستخدمون البيئة الجغرافية لمجرد الزينة والزخرفة الخارجية ، لوَضْع المضمون في إطار جذّاب يَشدُّ القارئ إلى قراءة الرواية حتى نهايتها ؛ أي أننا إذا فَصَلْنا البيئة الجغرافية عن المضمون الفكري فلن يتأثَّر لأنه لا توجد علاقة عضوية بين العنصرين .

وهناك فريقٌ آخر من الروائيين يستخدم الخلفية الوصفية لأغراض نَفْعية وعملية ، بحيث يتحوَّل المضمون الفكري والبيئة الجغرافية إلى شيءٍ واحد . فالشخصيات والمواقف نفسُها عبارة عن عناصرَ في البيئة الجغرافية تتحرَّك داخل نطاقها وتعيش من أجلها . فالفلاح يعمل ويَكدُّ طوال النهار بين الحقول والمزارع ليس لأنه يتمتع بمناظرها وجمالها وطقسها البديع ، ولكن لإنتاج المحاصيل ومواصلة العيش . كذلك ربَّان سفينة صيد الأسماك ، لا ينفصل وجودُه الحي عن وجود موجات المد والجزر والعواصف والأعاصير والأسماك بأنواعها العديدة . كذلك عامِلُ المَنْجَم الذي يرى في حياته تحت الأرض المصدرَ الحقيقيَّ لكسب عيشه ، وهكذا .

وأحيانًا أخرى تستخدم البيئة الجغرافية لأغراض تصويرية و تشكيلية بحتة ، فهي عبارة عن لوحة وعلى الروائيِّ أن يُراعِيَ إضافة كل حدث وموقف على أساس أنه مساحة لونية لا بد وأن تتفاعل مع الألوان السابقة واللاحقة . فالشخصيات ليست هدفًا في ذاتها ، إلا بقدر تمكُّنها من شغل الفراغ المخصَّص لها . هنا تتدخَّل ملامح الوجه والقوام ، وسلوك الشخصيات المجسِّد لعناصر الطبيعة – سواء أكانت وحشية أم وادِعة – وذلك حتى يكتسب العمل الروائي إيحاءاتٍ دراميةً تعمل على إثرائه . في هذه الحالة تبدو الرواية سيمفونيةً من الألوان الموصوفة والأصوات الصامتة على الورق ، لكنها مرئيةٌ ومسموعة داخل خيال القارئ و وجدانه . ونجاح الروائي يتوقف على مدى النفاذ إلى عين القارئ وأذنه حتى يسيطرَ على خياله ، ومن ثم يعيش التجربة الخيالية كما أرادها له الروائي .

وتستخدم البيئة الجغرافية أيضًا كصدًى للإحساسات التي تجتاح الشخصية ،

فمثلاً لو كانت حزينة ومكتئبة ومتشائمة – فالبيئة الجغرافية عبارة عن سماء داكنة ، وأمطار غزيرة ، وسُحب رمادية ، وبومة تقبع في عُشّها على الشجرة المقابلة للنافذة التي تجلس وراءها الشخصية . أمّا إذا كانت الشخصية مُبتهجةً ومرحة ومنطلقة مثلاً ، فالبيئة الجغرافية زاخِرة بالمناخ البديع والشمس الساطعة والزهور العطرة والبلابل الصادحة والنهر المتدفّق في قوة وحيوية والأطفال المنطلقين . . . إلخ . وبذلك يكون الإحساس المجرَّد داخل الشخصية قد تحوّل إلى مُعادِل موضوعيّ مجسَّد من خلال الملامح المادية الملموسة للبيئة الجغرافية ، ومن ثم يَسهُل على القارئ الإحساسُ أو المرور بنفس التجربة الحسية التي تمرُّ بها الشخصية .

وأحيانًا يَحدث العكس بالنسبة للخلفية الوصفية التي نجدها تتناقض مع ما تُحِسُّه الشخصية . وغالبًا ما يقصد الروائي من هذا التناقض أن يشيع روح المأساة أو السخرية من الشخصية أو من الظروف المحيطة بها . وقد استخدم ماثيو أرنولد هذه الخاصيةَ في شِعره بحيث نرى الشخصية تفرح وتتألّم لكن البيئة المحيطة تظل كما هي دون أن تعبِّر دراميًا عمّا يجيش بصدرها ، كذلك استخدمت كاثرين مانسفيلد هذا الأسلوبَ في بعض قصصها القصيرة ، وهذا يؤكِّد لنا النظرية الفلسفية التي تقول إن الطبيعة لا تعبأ بآلام البشر وآمالهم لأنها موجودةٌ طبقًا لقوانين صماء . فمثلاً إذا انتصرت الشخصية وحققت أعظمَ أمانيهم – فإن البيئة المحيطة بها والجامدة الصامتة توحي إلينا بأن انتصارنا ليس سوى غرور الإنسان الذي لن يَلبث أن يزول وتعود الأمور إلى سابِق عهدها . لذلك فالروايات المأسوية تعتمد أساسًا على هذه البيئة المتجهِّمةِ الجامدة التي تؤكِّد مأساة الإنسان في هذا الكون ، لأن الطبيعة الصامتة الجامدة

لا تُحِبّ أن تُشارِكه في إحساساته التافهة في نظرها بل تتركه يلعب كالأطفال ، وحين تَشرع في تنفيذ إرادتها فإنها تسحقه دون أن تهتزَّ لها شَعرة .

وهناك فريقٌ من الروائيين يَستخدم البيئة الجغرافية كدافع إلى العمل ، فإذا وجدت شخصيةٌ نفسَها محاطةً ببيئة ذات خصائص معينة ، فإنها قد تقوم ببعض التصرُّفات التي لا يمكن أن تفكِّر في القيام بها لو لم توجد هذه البيئة بالذات . فلو تخيَّلنا مثلاً فتًى وفتاة يتقابلان لأول مرة في حياتهما في حديقة غَنّاءَ زاخرة بالزهور والورود ، وغارقة في دفء الربيع – فإن تفاعل الألوان الزاهية والبرّاقة مع لفحات الدفء السارية لا بد أن يدفعهما إلى الحُب حتى لو لم يكن هناك ما يدعو إلى تَرعرُع الحُب بينهما من قبل . وقد حدث في إحدى روايات راديارد كيبلنج أن عرَض رجل الزواج على فتاة لا يريدها بسبب عاصفة محمَّلة بالوحل جعلته يشعر أن مصيره قد ارتبط بهذه الفتاة وعليه أن يخضع له .

وأحيانًا أخرى تستخدم البيئة الجغرافية كتأثير مُسيطِر على الكيان النفسيٍّ للشخصية . فالشخصية التي تعيش في بيئة معينة وطقس معين ، لا بد أن تتقمَّص نفس خصائص البيئة والطقس داخل كيانها . فنحن لا يمكن أن نتصوَّر شخصيةً هادئة ورزينة وباردة في جوٍّ كله أعاصيرُ وعواصف وسيول ورعد وبرق ، إلا إذا كان الروائي يهدف إلى معنًى دراميّ معين من خلال هذا التناقض . ففي رواية « مرتفعات وذرنج » لإميلي برونتي ، نجد الشخصياتِ التي تعيش على المرتفعات المعرَّضة للأعاصير والرعد والبرق ، وكأنها أصيبت بمسٍّ من الشيطان ، كما هي الحال في شخصية هيثكليف على سبيل

المثال ، فمثل هذه الشخصية لا يمكن أن تعيش في منزلٍ تقليديٍّ هادئ . من هنا كان الصراع الرهيب الذي دارت رَحاهُ بين هيثكليف وآل لينتون التقليديين ، الذين يميلون إلى الرَّزانة والهدوء بحكم مسكنهم البعيد عن جنون الطبيعة .

في بعض الروايات تقوم الخلفية الجغرافية بدور البطولة ، بحيث تسيطر على كل الأحداث والمواقف والصراعات والشخصيات ، بل إن هذه كلَّها ليست سوى الملامح المميزة لهذه البيئة الجغرافية ، كما نجد في رواية الكاتب الإنجليزي بالوار ليتون « أيام بومبي الأخيرة » ، عندما جعل من بركان فيزوف بطلاً وخلفيةً وصفية في الوقت نفسه ، و بدون البركان لَما قامت للرواية قائمة . لذلك فالرواية كلها موضوعة في خدمة هذا العنصر الجغرافي ودراسة تأثيراته المتنوِّعة . فقد كانت كل التصرُّفات والصراعات التي نشأت بين الشخصيات أو نهشتها من الداخل – تَنبُع من هذا العنصر الجغرافي الذي شكَّل كُلاً من البناء الدرامي والمضمون الفكري للرواية .

وأحيانًا تنعدم البيئة الجغرافية تمامًا في بعض الروايات ، فيركِّز الكاتب كل همه على تجسيد الشخصيات وتحريكها دون أن يهتم بالفراغ المحيط بها . وغالبًا ما يحدث هذا في الروايات الفلسفية البحتة ، التي تعتمد على الأفكار والنظريات التي تُناقِشها الشخصيات من الناحية المجردة ، دون اهتمام بتجسيدها في واقع خارجيّ أو مُعادِل موضوعيّ . لذلك يَغلِب الحوار على السرد في هذه الروايات التي تبتعد كثيرًا عن مجال الرواية لتقتربَ من تخوم المسرح الذهني ، حيث الشخصياتُ تتلاعب بالفكرة وتتبادلها ككرة القدم بين أرجل اللاعبين .

تلك هي الوظائفُ المختلفة للبيئة الجغرافية في فنِّ الرواية بصفة خاصة ، وكلما كانت معلوماتُ الروائي الجغرافية عن البيئة التي تدور فيها أحداث روايته معلومات وافية على أسس سليمة من علم الجغرافيا ، كان تَجسيدُه للشخصيات وإبداعُه للمواقف مقنعًا فنيًا وعلميًا . ذلك لأن الإلمام بالعوامل الجغرافية المتنوِّعة كفيلٌ بإثراء التجربة الفنية للأديب ، إذ يزوِّده بالأدوات والإيحاءات واللمسات التي تساعده على الربط العضويِّ بين شخصياته والبيئة المحيطة بها ، وبذلك يحصل عمله الأدبيُّ على الوحدة الدرامية التي تُعَدُّ الشرط الأساسيَّ لكل عمل ناجح .

ولعلّنا نجد في الأدب الشعبيِّ أو الفولكلوريّ الدليلَ العمليَّ على العلاقة بين فن الأدب وعلم الجغرافيا . ذلك أن الأدب الشعبيَّ يعبِّر عن منطقة جغرافية محدَّدة يَستمدُّ منها شخصيته المميزة . ولم يقتصر الأدب الشعبيُّ على الأساطير أو الخرافات أو الحواديت أو الحِكَم أو الأمثال ، بل اتخذ من هذه العناصرِ قاعدةً للانطلاق نحو بَلْوَرة الخصائص الفكرية والفنية والروحية لكل مجموعة بشرية تعيش في منطقة جغرافية ذات ملامحَ متميِّزة . وقد توافر الدارسون على تحليل الملاحم والأشعار والقصص الشعبية ، و وجدوا فيها خيرَ مِرآة صادقة لروح البشر و البيئة . ثم جاء الأدباء الكلاسيكيون و وجدوا في الأدب الشعبيِّ كنوزًا فنية وفكرية بحيث طعَّموا أعمالهم بالأشكال والمضامين النابضة بروح الإنسان والبيئة . وتلاشت الحدود بهذا بين الأدب الشعبي والأدب الكلاسيكي كما تلاشت الحواجز بين الإنسان وبيئته الجغرافية في الأعمال الأدبية الناضجة .

الفصل السابع عشر
البُعْد النَّفْسي للأدَب

كان علم النفس من العلوم التي استفاد منها الأدبُ إلى حدٍّ كبير ، واستخدمها في إضافة الكثير إلى مناهجه سواءٌ الإبداعيةُ أو النقدية . ولا ترجع استفادة الأدب بعلم النفس إلى الفترة التي اكتشفه فيها سيجموند فرويد في النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ فقط ، بل ترجع إلى أيام أرسطو ونظريتِهِ في التطهير الذي تُحدِثه التراجيديا في نفوسنا . فقد قال إن التراجيديا تطهِّر نفوسنا من الأحاسيس المضطربة والمشوَّشة التي تُحدِثها فينا الحياة اليومية ، وذلك بإثارة عاطفتَي العطف والخوف من مصير البطل المأسويِّ ، الذي يتحرَّك إلى الهاوية رغمًا عن إرادته الإنسانية الضعيفة . ومع ذلك يُصِرُّ على تحدِّي قَدَرِهِ إلى أن يَلْقى حتفه بطريقة أو بأخرى . فنحن نتعاطف معه لأنه يشاركنا إنسانيتنا بكل ثُغرات ضعفها التي تعمل من داخله لكي تُورِدَه موارد التَّهلُكة . ونتعاطف معه أيضًا لأنه يضحِّي نيابة عنّا ، إذ إن الأقدار في حاجة مستمرة إلى القرابين لكي تقدَّم على مذبحها . أمّا عاطفة الخوف فتأتي من إحساسنا بإمكانية أن نقف في مكان البطل التراجيدي ذاتَ يوم ، لأننا لا نملك الضمانات التي تؤكِّد لنا استحالةَ الوقوع في نفس المأزِق المصيري الذي لا عودة منه .

يقول أرسطو إن الإحساس بالعطف والخوف من شأنه أن يخلِّصنا من العواطف المشوَّشة والتافهة ، ويجعلنا أكثر قُربًا من الوجدان الإنسانيِّ العام ، البعيد عن الأنانية وتضخُّم الذات وضيق الأفق . والواقع أن كل النظريات التي حاول علماء النفس ابتداعَها منذ أواخر القرن الماضي حول الأثر النفسيِّ الذي يُحدِثه العمل الأدبي داخل المتذوِّق ، هذه النظريات لم تذهب بعيدًا عن نظرية التطهير التي وضعها أرسطو قبل الميلاد بحوالى ثلاثة قرون ونصف ، بل كانت بمثابة الشروح والتحليلات التي قدَّمتها لها في ضوء مناهج علم النفس الحديث واكتشافاته . وهذا يؤكد لنا أن علم النفس كان موجودًا بطريقة أو بأخرى من خلال الفلسفة والأدب اللذين اهتمّا أساسًا بدراسة النفس البشرية منذ فجر المعرفة الإنسانية ، وأن ما فعله فرويد وغيرُه من علماء النفس الرُّوّاد كان تقنينًا لهذا الفرع من المعرفة و وَضْعَ المنهج العلميِّ له . لذلك كان الأدب أسبقَ من علم النفس في دراسة النفس البشرية ، ولَمّا تم تقنين علم النفس ومنهجته كان من الطبيعيِّ أن يَتَّحد الاثنان من أجل المزيد من المعرفة للذات الإنسانية ، التي تُعَدُّ من أكثر ألغاز هذا الكون غموضًا .

أدَّى هذا الاتحادُ في بعض الأحيان إلى وجود أعمال أدبية قائمة أساسًا على منهج التحليل النفسيِّ الذي ابتدعه فرويد . فالبطل مصابٌ مثلاً بعقدة نفسية ترسَّبت في لاوَعْيِه منذ حداثته ، لكنه لا يعرف كُنْهَها برغم أنها تؤثِّر في سلوكه الظاهريِّ وخاصة عندما تمسُّ ما يوقِظها من مكامنها . وغالبًا ما تكون الرواية رحلة ممتعة في تيار الشعور واللاشعور عند البطل ، إلى أن تَحتدِم الأحداث المتشابكة وتضغط على العقدة بحيث تطفو على السطح ، عندئذ يتخلَّص منها البطل ويعود إلى حالته الطبيعية ، وغالبًا ما تنتهي الرواية

عند هذه الحدود . وقد يتساءل البعض عن الفارق بين الرواية السيكولوجية التي يؤلِّفها الروائي وبين الحالة المَرَضية المعروضة على الطبيب النفساني ؟ والإجابة عن ذلك : أن الرواية تجسِّد البطل وتُحيله إلى إنسان له ملامح من السهل أن يتعرف عليها القارئ برغم أنه قد يكون شخصيةً خيالية محضة . أمّا الطبيب النفسانيّ فينظر إلى المريض على أنه مجرد حالة تنتهي بتكشُّف العقدة ، ولا يمرُّ بنفس التجربة الجمالية والوجدانية التي يمرُّ بها الروائي في أثناء تأليف الرواية أو القارئ في أثناء القراءة .

وإذا كان علم النفس ينهض على التحليل والشرح والتوضيح والتبصير - فالأدبُ يعتمد على التركيز والإيجاز . من هنا يبدو الاختلاف في الوسائل التي يستخدمها كلٌّ من علم النفس والأدب ، برغم اتفاقِهما في الهدف الذي يتمثّل في الحصول على مزيد من المعرفة الإنسانية . ومنذ أرسى فرويد القواعدَ الأولى لعلم النفس التحليليّ ، تأثَّر بها الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة ، ابتداءً من أواخر القرن الماضي . فبعد أن كان التركيز كلُّه على الحياة الخارجية والعَلاقات الاجتماعية للشخصيات والمواقف ، تحوّل معظم الاهتمام إلى ما يدور داخل الإنسان من انفعالات وصراعات تؤثِّر على تفكيره وسلوكه ، وأصبح النُّقاد يتداولون مصطلحاتٍ سيكولوجية جديدة على النقد الأدبيّ ، مثل : العقدة النفسية ، وتيار اللاشعور ، والعقل الباطن ، والساديَّة ، والماسوشيَّة ، والنَّرجسية ، والصراع النفسيّ ، وعقدة أوديب وإلكترا . . إلخ . وتحوّل النقد بعد ذلك إلى اتجاه متطرِّف عُرِف بعد ذلك باسم المدرسة السيكولوجية في النقد .

ينظر تلاميذ المدرسة السيكولوجية إلى العمل الأدبيّ على أساس أنه تعبير

مباشرٍ عن شخصيةَ الكاتب وتكوينه النفسيِّ ، ويتخذ نقادُهم من الرواية مثلاً وسيلةً للكشف عن هذه الشخصية وإلقاءِ الأضواء على معالمها المختلفة وتحليل خباياها الدفينة . كانت النتيجة أن تحوّل اهتمامُهم من العمل الأدبيِّ نفسه إلى حياة الكاتب الشخصية ، إذ يتحتَّم على الناقد أن يكون مُلِمًا بحياة الكاتب من جميع جوانبها . وهذه المعرفة الدقيقة الشاملة تساعدهم في بَحْثهم الذي غالبًا ما يخرج من ميدان النقد الأدبيِّ إلى مجال التحليل السيكولوجيِّ ، وهذا من الأسباب التي أدَّت إلى كثرة ظهور تراجم حياة الكُتاب والفنانين في النصف الثاني من القرن التاسعَ عشرَ والنصف الأول من القرن العشرين ، لأن هذه التراجمَ تساعد النُّقاد من أتباع المدرسة السيكولوجية على تحليل النص الأدبيِّ وتفسيره في ضوء حياة كاتِبِهِ الشخصية ، وعندما يتحقَّق لهم هذا الهدفُ يفقد العمل الأدبيّ كل دلالة بالنسبة لهم .

ونحن لا نعترض على هذا المنهج الذي يعتمد على استقراء المكوّنات النفسية للكاتب من خلال كتاباته ، ثم تفسير كتاباته في ضوء حياته . فهو منهج علميٌّ سليم من جهة علم النفس ، أمّا من وجهة نظر النقد الأدبيِّ فقد أسيءَ استعمالُه في الوقت الذي كان من الواجب عدمُ إقحامه في مجال لا يُفيد ولا يستفيد منه . فتحليل نفسية الكاتِب عن طريق عمله الأدبيِّ ، ثم تفسيرُ هذا العمل في ضوء الظروف النفسية التي مرَّ بها – لا يَزيد من استيعابنا للعمل الأدبيِّ أو من استمتاعنا به ، بل يشتِّت تركيزنا بعيدًا عنه . فهو منهج يربط العمل الأدبيَّ بأشياء خارجة عنه ، بينما النقد هو تحليلُ العملِ الأدبيِّ إلى عناصره الأولى ، وإبرازُ مدى توفيق الكاتب أو فَشلِه في مَزْجِ هذه العناصر لكي تمنحَ تأثيرها الجمالي النهائي من خلال التجربة النفسية التي

تتشكل داخل وجدان القارئ . فإذا كانت هناك عَلاقةٌ بين علم النفس والنقد الأدبيِّ ، فيجب أن تنصبَّ على التأثيرات التي يمارسها العمل الأدبيُّ على نفسية القارئ وليس على شرح نفسية الكاتب . لكن أتباع المدرسة السيكولوجية يُفيدون أبحاث علم النفس بينما مجهودهم في ميدان النقد الأدبيِّ يَصير إلى لا شيء . في هذا يقول إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » :

« إن ما يدور في ذِهن الكاتِب من عمليات ليس ميدانًا مفيدًا جدًّا للبحث النقدي . هذا على الرغم مما يُنادي به علماء التحليل النفسيِّ ، وذلك لأن هذه العملياتِ توفِّر لنا ميدانًا خصبًا للتخمين الصرف . حقًّا إن العناصر التي يتألَّف منها العمل الأدبيُّ تشمل الكثير من العناصر اللاشعورية ، ولربما كانت هذه العناصرُ اللاشعورية أهمَّ بكثير من غيرها . لكننا حتى ولو افترضنا أننا نعلم أكثر بكثير مما نعلمه الآن عن طبيعة العمليات الذهنية – فلن نَسْلَم من احتمال الوقوع في الخطأ الجسيم إذا حاولنا أن نبيِّن العمليات الخفية الباطنة التي تدور في ذِهن الفنان ، مُستندينَ في ذلك إلى شهادة نِتاجه وحده . وإذا قِسْنا بما نشره فرويد عن ليوناردو دافنشي أو يونج عن جيته في كتاب « سيكولوجية العقل الباطن » – فإنه يمكننا أن نقول بصفة عامة إن المحلِّلين النفسيين هم غالبًا نُقَّادٌ فاشلون بشكل لافِت للنظر .

« ومصدر الصعوبة هنا هو أن جميع الافتراضات تقريبًا التي تحاول أن تفسِّر ما يدور في ذهن الفنان لا يمكن تحقيقُها ، بل إنها أصعب تحقيقًا من الافتراضات المماثِلة التي تحاول أن تصف لنا ما يدور في ذهن الحالم . وأكثر هذه التفسيرات إقناعًا يميل إلى الارتكاز على ملامحَ معينةٍ في العمل الفني ،

يَعزوها إلى أسباب غير الأسباب الحقيقية التي أوجدتها . ولا أعلم أن أحدًا غير روبرت جريفز قد حاول أن يحلِّل قصيدة « كوبلاخان » لكولردج ، التي يُوحي موضوعُها وطريقةُ تأليفها بأنها قابلةٌ للتحليل النفسيِّ . ويستطيع القارئ المُلِمُّ بطرق التحليل الشائعة أن يتخيَّل النتائج التي أسفرت عنها هذه الهجمة الفرويدية العنيفة على تلك القصيدة . »

يختار الكاتب الأسلوب الأدبيَّ الذي يُلائِم مضمونه وينقله إلى القارئ داخل الشكل دون انفصام ، وليس ذلك الأسلوب الذي يميل إليه شخصيًا بحكم ميله النفسيِّ إليه . لذلك يختلف منهج الأديب من عمل إلى آخر طبقًا لمضمونه مما يجعل شخصيتَهُ تتوارى وراء الأعمال ، لأنها إذا فَرضت نفسها – كما يظن أتباع المدرسة السيكولوجية في الأدب – فإن الأعمال الأدبية كلها تتحوَّل إلى نُسَخ باهتة وصور مكرَّرة لنفسية كاتبها . وإذا كان علم النفس يُفيدها في ميدان النقد الأدبيِّ – فإن مهمته تتركَّز في تحليل الشخصيات من الداخل ، وإبراز العَلاقة الجدلية والعضوية بين واقعها النفسيِّ و واقعها الاجتماعيِّ ، وكيف يؤثِّر هذا بدوره على العلاقات والصراعات بينها ، ويشكِّل بالتالي الشخصيةَ المميزة للعمل الأدبيِّ كشكل فنيٍّ متكامل وكوحدة جمالية عضوية . لذلك يُفيد التحليل النفسيُّ في دراسة الدوافع الكامِنة وراء السلوك الاجتماعيِّ للشخصيات ، بحيث يُلقي الضوء على التفاعلات والصراعات التي تدور في وجدانها ، مع بيان مدى التوافق أو التعارض أو التصادم بين تيار الشعور واللاشعور عندها وبين تيار المجتمع السائد حولها .

يُفيد علم النفسِ التحليليّ أيضًا في تفسير دلالات التأثير السيكولوجي الذي يمارسه العمل الأدبيُّ على نفسية القارئ ، إذ إن نفسية القارئ قبل

القراءة والتذوّق لا يمكن أن تظل كما هي بعد الانتهاء من استيعاب العمل الأدبيّ . والآثار التي تحدث يبدو أثرُها أيضًا على الوجه والجسد ، وهي مهما اختلفت طبيعتها فإنها على درجة كبيرة من التعدُّد والتنوُّع ، أو كما يقول تيتشنر في كتاب « المرشِد في علم النفس » : « ليس في استطاعتك أن تُري أحدًا زخرفةً على ورق الحائط دون أن تسبِّب بفعلك هذا اضطرابًا في تنفسه ودورته الدموية . » كما أننا لا نعلم ما هي الاضطرابات الأخرى التي تحدث بالإضافة إلى ذلك . فالجسد بأسْرِهِ يستجيب على نحوٍ يكاد يبدو منهجيًا .

هنا يمكن لعلم النفس أن يُفيد النقد الأدبيَّ لأنه يقدِّم للفنان منهجًا يمكِّنه من المعرفة المسبقة للانفعالات التي سوف يُثيرها في نفس قارئه ، لأن العمل ليس كلماتٍ على صفحات داخل كتاب ، لكنه بناءٌ نفسيّ ينهض داخل نفسية القارئ . وكلما كان هذا البناء متناسقًا وجميلاً زاد إحساس القارئ بالمتعة والراحة ، وزاد عددُ القرّاء الذين يُشاركون في هذه المتعة النابعة من إعادة تنظيم إحساساتهم وتطهيرها من كل الشوائب العالقة بها بفعل اضطرابات الحياة المعيشة . في هذا الصدد يقول روبين جورج كولنجوود في كتاب « مبادئ الفن » :

« مهمة الفنان هي التعبيرُ عن الانفعالات . إنها انفعالاته على أية صورة من الصور ، ولن يستطيع أحد أن يحكم هل عبَّر عنها سوى مَن شَعر بها . ولو كانت هذه الانفعالات خاصةً به ولا تخصُّ أحدًا غيره ، فلن يوجد أحدٌ سواه قادرًا على الحكم بأنه قد عبَّر عنها أولاً . وإذا جعل لأحكام متذوّقيه أية أهمية فلن يرجع هذا إلى اعتقاده بأن الانفعالاتِ التي حاول التعبير عنها هي انفعالاتٌ ليست خاصة به وحده ، بل يُشارِكه فيها المتذوّقونِ ، وإلى اعتقاده

بأن التعبير الذي يَخصُّهم والذي عبَّر عنه - لو كان قد قام به بحق - له قيمةٌ في نظر المتذوّقين ، كما هو الحال عنده . بعبارة أخرى فإنه سيضطلع بأعباء عمله الفنيِّ لا باعتباره محاولةً شخصية يقوم بها لصالحه الشخصيِّ ، بل باعتبارها عملاً لصالح المجتمع الذي ينتمي إليه . وأيُّ حكم ينطق به خاص بالانفعال يجب أن يبدأ بإشارة موحِيَة بأن هذا الانفعال شعورٌ جماعيّ وليس شعورًا ذاتيًا . ولا يعني هذا بالضبط أن العمل الذي اضطلع به هو عملٌ خصَّ المجتمع . إنه عمل يحمل دعوةً موجَّهة منه إلى المجتمع لكي يشاركه فيه ؛ إذ إن مهمة هذا المجتمع باعتباره متذوّقًا ليس تَقبُّلَ عمله تقبُّلاً سلبيًا ، بل إعادة تمثُّله مرة أخرى . وهو لم يُقدِم على دعوة المتذوّقين للقيام بذلك ، إلا لاعتقاده بأنهم سيلبّون دعوته ، أو بعبارة أخرى لاعتقاده أنه دعاهم للقيام بما يرغبون القيام به فعلاً .

« وفي حالة إحساس الفنان بكل ذلك - وأيّ فنان لا يشعر بذلك لن يشعر بأيِّ دافع مُلِحّ لنشر عمله أو للنظر جديًا فيما يقول الناس - فإنه لن يشعر به بعد اكتمال عمله الفنيِّ فحسب ، بل سيشعر به من بداية الأمر وخلال فترة خلق العمل الفنيّ . فالمتذوّقون حاضِرون معه على الدوام باعتبارهم يمثِّلون جانبًا من عمله الفنيّ . ودورهم ليس دورًا متعارِضًا مع جمالية العمل الفنيِّ وموضوعيته ، أيْ دورًا يُفسِد الإخلاص الذي يتحلَّى به عمله بالزَّجِّ به في نواحي الشهرة والكسب ، بل دورٌ جماليّ وموضوعيّ يساعد على تحديد القضية التي يُحاول الفنان تجسيدها ، أيْ تحديد أية انفعالات سيقوم بالتعبير عنها وعلى أيِّ أساس سيعتمد هذا التجسيد الدراميّ . من هذا يتضح أن المتذوّقين الذين يشعر الفنان بمشاركتهم له قد يكونون كثرة أو قلة ، إلا أنه لا

يَصِحُّ القولُ بعدم وجودهم إطلاقًا .»

في هذا المجال يمكن أن يُفيد التحليلُ النفسيّ الفنان في تجسيد وتحديد مجرى الانفعالات التي سيثيرها في قارئه ، وبالتالي يمكن تحديدُ البناء الدراميّ على ضوء التجربة النفسية القائمة بالفعل في ذهن الفنان و وعيه ، مما يساعده على التحكُّم في جماليات الشكل ، والابتعادِ به عن العفوية الساذجة والتلقائية التي قد تحيل العمل الفنيَّ إلى نوع من الاعترافات . وأية اتجاهات للكاتب سواء أ كانت مثاليةً رومانسية أم واقعية اجتماعية أم رمزية شعرية لا بد وأن تخضع لحتميات التجربة النفسية ، التي يحاول الفنان نقلها كما هي إلى القارئ لكي يمرَّ بنفس الإثارة والمتعة العاطفية .

هذه التجربة النفسية تتميَّز بصفتين أساسيتين : أولاهما استجابة تَسري في أعضاء الجسد وتنشأ عن طريق الأجهزة التعاطفية ، والثانية نزوع نحو فعل من نوع محدَّد أو مجموعة من أنواع محددة . فهذه التغييرات الشاملة في الأجهزة المعوية والوعائية التي تميِّز عملياتِ التنفس والإفرازات الغددية تَحدث عادة في الاستجابة إلى المواقف التي تُثير إحدى النزعات الغريزية . ونتيجةً لهذه التغييرات تظهر إلى الوعي موجةٌ من الإحساسات مصدرها جسديّ باطنيّ . ومن المتفَق عليه عامة أن هذه الإحساساتِ يتألف منها على أقل تقدير معظمُ الوعي الخاص بالانفعال . هذه الإحساسات أو صورها هي أحد العناصر الرئيسية التي تتألف منها التجربة النفسية ، وهي التي تفسِّر لونها الخاص أو نغمتها التي تميِّزها ، وتحلِّل أيضًا كثافة الانفعالات أو حدتها . لكن العنصر الذي يُساوي هذه الإحساساتِ في الأهمية ، إن لم يكن يفوقها ، هو التغيراتُ التي تطرأ على الوعي ، والتي مصدرها استجاباتُ الأجهزة العصبية

التي تسيطر على الحركة وتتحكم في الاستجابة العضوية للموقف المنبه . هذه التغيرات كما يقول ريتشاردز تتدرج في حالة الخوف مثلاً ، من إيقاظ نزعة بسيطة مثل دافع الهروب أو الاختفاء تحت المنضدة ، إلى تعديلات بالغة في التعقيد ، مثل التعديلات التي نقوم بها حين نتأهب لمجابهة خطر يتهدَّد أحد آرائنا الأثيرة . وكقاعدة عامة نستطيع أن نقول إنه بين إدراكنا للموقف و وقوفنا على طريقةٍ لمجابهة هذا الموقف تُحدِث عمليةً بالغة في التعقيد ، هذه العملية المعقَّدة تتآزر مع الإحساسات وصور الإحساسات فتُضفي على التجربة النفسية طعمَها الخاص أو نكهتها التي تميِّزها .

وعندما يحوِّل الشاعرُ مثلاً تجربته النفسية إلى قصيدة – فإنه لا يَعزِل عنها الجوانبَ الفكرية ويُبقي على الجوانب الانفعالية الجامحة لكي يعبِّر عنها وحدها ، فإن ما يقوم به الشاعر هو خلطُ الفكر ذاته في الانفعال ، أي أنه يفكِّر بطريقة معينة ، ثم يعبِّر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكِّر على هذه الصورة . ولقد قام دانتي مثلاً بمزج فلسفة توماس الأكويني بإحساساته الذاتية في إحدى قصائده ، بحيث عبَّر موضوعيًا عن كيفية الشعور بالحياة في عالم زاخِرِ بالأفكار المشتَّتة ، وبأوضاع الحياة العتيقة المهلهَلة التي تؤدِّي إلى تشتت النشاط الفكريِّ ذاته ، بحيث لا يظهر إلا في صورة لمحات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية . وهذا ما وضع طابَعَ انفعال الفكرة في صورة لمحات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية ، وهذا ما جعل طابع انفعال الفكرة السائد هو الإحساس بهذا التشتُّت . وتكرَّر التعبيرُ عن هذه الفكرة في قصائده كما نجد في قصيدة « المرآة » . وبعد سبعة قرون من دانتي يأتي ت. س. إليوت لكي يقدِّم لنا قصيدة « الأرض الخراب » ، ويحدِّد فيها موقفه من تدهور الحضارة

الحديثة التي نهضت على الكثير من المظاهر الخارجية الجوفاء ، بينما يزخر باطنها بتصدُّع الأوضاع الاجتماعية وبتبلُّد ينابيع الانفعال بالحياة والجمال .

لكن لا يعني هذا أن يفرض الشاعر وَعْيهُ الحادَّ على كل جزئيات القصيدة ، وإلا أحالها إلى مركب صناعي يخلو من التدفُّق التلقائي للحياة . لذلك فإن حدَّة الوعي لدى الشاعر لا بد أن تتراوح طبقًا لمتطلبات الخلق الفنيِّ ، لأنها إذا سارت على وتيرة واحدة فسوف يرفضها الجسم الحيّ للقصيدة . يجب على الشاعر أن يخفِّف من حدَّة وعيه إذا وجد أن القصيدة تشق طريقها الطبيعيَّ طبقًا لتكوينها العضويِّ ، لكن عليه أن يَزيد من حدة وعيه حتى تصلَ إلى أعلى درجاتها إذا وجد أن القصيدة قد ضلَّت الطريق الطبيعيَّ . في هذا يقول إليوت إن الشاعر الناضج هو الذي يتحكَّم في درجة وعيه بأن يَفرض فكره وعقله في اللحظة المناسبة ثم يضعهما جانبًا إذا لم يكن في حاجة إليهما . لكن الاستغناء المؤقت عن حِدَّة الوعي لا يعني بلوغَ مرحلة الهذيان أو الهلوسة أو الجنون الشِّعريّ كما يظن أفلاطون أو ماكس نوردو . لذلك يقول إ. أ. ريتشاردز إن الشِّعر يوصل لنا تجارب دون مشقة في تعلُّمها أو بلوغها ، بل يجعل في مقدور الكثيرين أن يصلوا إلى حالات شعورية كانت ستظل مقصورةً على القليلين بدون هذا الفن أو الفنون الأخرى عامة . فالفنون في نظر ريتشاردز وسيلة تمكِّن الفنانين أنفسهم من أن يعيشوا تجاربَ نفسية وفكرية ما كانوا يستطيعون أن يمرّوا بها بدون الفنون ، فدراسة الفنون وممارستها تُضفي على الفنان قوةً هائلة وتحميه من تشتيت طاقاته ، وذلك أعظم خطر يتهدَّده ، عن طريق ما تتطلبه الممارسة من تركيز نفسيّ ، وتجميع لقواه الفكرية يصعب عليه أن يحقِّقها في حياته العادية الزاخرة بالاضطرابات

والتشويش . فالفن هو وسيلةٌ تمكِّن المجهود البشريَّ من الاستمرار على نحو لا يقل دقةً عن وسيلة العلم بكل معاييره ومناهجه .

ويتفق كولنجوود مع ريتشاردز عندما يقول بأن الشِّعر يجب أن يتنبأ ، لا بكشفه عن الغيب ، ولكن بإبلاغ القرّاء بالتيارات النفسية التي تجتاح وجدانهم بغير مراعاة لشعورهم بالكدَر . لأن ما يُفصِح عنه ليس أسرار الفنان الخاصة ، إذ باعتباره لسانَ حال الجماعة فإنه يُفصِح عن مكنونات نفسها . والسبب الذي جعلها في حاجة إليه هو عدمُ وعيها الكامل بما يجتاحها من أحاسيسَ ومشاعر . وهي عندما تفشل في هذه المعرفة فإنها تضل الطريق تمامًا . والشاعر لا يصف الدواء ولكنه يقدّمه فعلاً . فالعلاج هو القصيدة ذاتها ، الشِّعر هو الدواء لأبشع مرض يُصيب الروح ، أيْ فساد الوعي . وما ينطبق على الشِّعر ينطبق على الأنواع الأدبية الأخرى من مسرح ورواية . وهي الأنواع التي كان علم النفس دائمًا في خدمتها بمناهجه التحليلية ، وعلى الأديب أن يستفيد منها بالقَدْر الذي يتطلَّبه عمله الأدبيّ ، لأن التجربة النفسية التي يمرُّ بها الأديب ليست إلا مادةً خامًا قابلة للصياغة والتشكيل ، حتى تتحوّل إلى التجربة الجمالية التي يشترك فيها القرّاء جميعًا ، وتُثير في نفوسهم أنبل الدوافع وأجمل الأحاسيس .

الفصل الثامن عشر
المضمون الأنثروبولوجي في الأدب

بدأ الأدب الإنسانيّ شفهيًا عند كل الشعوب البُدائية . وقد تمثَّل مضمونُه الأساسيّ في المعتقدات الأسطورية والشعبية والدينية ، التي تحاول بقدر إمكانها الاقترابَ من القُوى الميتافيزيقية ، لعلَّها تُدرِك بعضًا من كُنْهها المستغلق عليها . وهذا بالإضافة طبعًا إلى القصص التي تتخذ من الحياة الدُّنيوية البَحْتة مادَّةً لأحداثها ومواقفها . وبرغم تعدُّد وتنوُّع خصائص الثقافة البُدائية وملامحها ، وبرغم كل الاختلافات العميقة التي تتجلَّى بين المَنْظومات الثقافية المختلفة طبقًا لنوعية الظروف البيئية والجغرافية والتاريخية في كل بقعة من بقاع الأرض – فإن الأسُسَ التي نهضت عليها هذه الثقافة البُدائية ، والمُنْطلَقات التي بدأت منها ، والمسارات التي سلكتها ، تكاد تكون واحدة . وهذا دليل مادّيّ ملموس على التشابُهِ الأساسيِّ في تكوين العقل الإنسانيِّ و وظيفته في أية مجموعات بشرية ، مهما تباعدت المسافات وانقطعت الصِّلات فيما بينها .

وقد تبلورت العَلاقة بين الأدب والأنثروبولوجيا مع الدراسات والتحليلات التي تركَّزت على الأشكال الأدبية التي حققتها الشعوب البُدائية ، وأثبتت أنها تشكِّل الموادَّ الأولى أو الخام ، التي أصبحت فيما بعد مجالاً حيويًا

للإبداع الأدبيِّ الحديث ، وأيضًا للنقد الأدبيِّ الذي استمدَّ معاييره من أسرار صنعتها البُدائية والعَفْوية والتلقائية . وقد استطاع علماء الأنثروبولوجيا في القرنين الأخيرين من جَمْع مادَّةٍ ضخمة ومثيرة ، قاموا بتحليلها وتصنيفها بحيث فتحت آفاقًا واسعة وعميقة لإلهام إبداعيٍّ جديد ، استطاع أن يتوغَّل في أعماق الماضي الذي انعكس على نَبْض الحاضر ، ليحتويَ الحياة في منظومة أدبية متعدِّدة الأبعاد التي تتجاوز الواقع والحاضر ، وإن كانت تنطلق منهما . ولعل قصيدةَ « الأرض الخراب » للشاعر ت. س. إليوت دليلٌ واضِح على هذا التوجُّه ، فهي تتخذ من معتقدات الشعوب وأحداث الماضي وشخصياته التراثية مادَّةً لتجسيد الواقع الراهن في ضوء جديد ، فالعلاقة بين الماضي والحاضر تجعل كلاًّ منهما يكتسب دلالاتٍ لم تكن متاحةً من قبل . وعلى هذا الأساس أقام إليوت نظريته في التقاليد الأدبية ، التي تؤكِّد أن الحاضر يتأثَّر بالماضي كما يتأثَّر الماضي بالحاضر .

وقد أثبت الأدب قدرتَهُ الفائقة عبر العصور على صَهْرِ كل الْمُعطَيات التراثية في بُوتقته ، بحيث يَلمِس أو يجسِّد الجوهر الإنسانيَّ الكامِن فيها ، وذلك بعد أن يتجاوزَ مظهرها العابر أو المتغيِّر ، وخاصة أن الأدب الشفهيَّ للشعوب البُدائية استطاع أن يتجاوز بدوره الأشكالَ الأولية للتجربة الإنسانية في معظم التجمُّعات البشرية ، وانتقل بذلك من مراحله البسيطة الساذجة إلى أكثرِ الصِّيَغ تعقيدًا وتشعُّبًا . ويبدو أن الأدب الحديث لم يأتِ بأيِّ ابتكار له من فراغ ، إذ إن جميع الأشكال الأدبية من سِيَر شعبية وأساطيرَ وملاحِمَ وقصائدَ متنوِّعةٍ ، بل ومسرحياتٍ وروايات طويلة وقصصٍ قصيرة ، بكل ما تحويه من حَبْكَة وأحداث وشخصيات وحوار ومضمون إنسانيٍّ ، تستمدُّ

أصولها وجذورها من الأدب كما عَرَفه الإنسان في أشكاله الأولية والبُدائية .

وكان من الطبيعيِّ أن تعكس تلك الآدابُ الشفهية ، الخصائصَ الثقافية التي تميِّز الأمة أو البقعة التي نبعت منها . ولم يتوقَّف الإنسان عبر العصور وفي مختلف البقاع عن توظيف خياله في التعامل مع كل ما يحيط به من تجاربَ إنسانيةٍ بهدف استيعابها ، سواء أكان هذا في مجال الأساطير أم « الحواديت » الشعبية ، أم القصائد الشعرية ، أم المعتقدات الدينية ، أم المظاهر الدنيويَّة . وتكاد تكون الآداب البُدائية أكثرَ تبلوُرًا من الآداب الحديثة المعقَّدة ، ولذلك فإن ملامحها الصريحة الواضحة تسهِّل من مهمة تتبُّع أصولها الأولى ثم رصد امتدادها حتى الحاضر ، وبالتالي تقدِّم مادةً جاهزة لدراسة تلك الأصول ومراحلها المتطوِّرة كما تمثَّلت في كل الأشكال الأدبية بمختلف أنواعها .

وهناك شِقّانِ ، لكل منهما قيمتُه الحضارية والثقافية والأدبية ، في دراسة الآداب البُدائية الشفهية : الشِّقُّ الأول مرتبط بعملية الإبداع الأدبيِّ وجمالياته ، والثاني متفاعِلٌ مع التيارات الثقافية التي تميِّز مجتمعًا ما وتتأثَّر بالثقافات الأخرى وتؤثِّر فيها في الوقت نفسه . ومن الدراسات الرائدة في هذا المجال كتابُ س. جدانز « فجر الأدب » ١٩٣٩ ، والكتاب الموسوعي الذي ألَّفه هـ. م. تشادويك و ن. ك. تشادويك بعنوان « نمو الأدب » وصدرت أجزاؤه الثلاثة في الأعوام ١٩٣٢ و ١٩٣٦ و ١٩٤٠ ، و كتاب س. ج. تشامبيون « أقوال الشعوب المأثورة » ١٩٣٨ ، وكتاب « الأصول العلمية لأساطير وحواديت الجن » ١٩٢٥ ، و « ثَبَت موتيفات الأدب الشعبيّ » الذي أصدره س. تومسون في ستة أجزاء ما بين عامَيْ ١٩٣٢ و ١٩٣٦ .

وكانت اكتشافات الرَّحّالة لوجود أناسٍ بُدائيين في منتصف القرن الثامنَ عشرَ بمثابة بداية انفتاح وَعْي الأدباء والكُتّاب الأوربيِّين على عالم جديد تمامًا من التجربة الإنسانية . فقد استطاع هؤلاء الرَّحّالة والمكتشِفون من أمثال كابتن كوك وبوجانفييه فَتْحَ آفاقٍ جديدة للخيال الأدبيِّ والوجدان الإنسانيِّ ، خاصة بعد اكتشاف إنسان بورنيو المتوحِّش العائش في الغابة ، وفصيلة الأورانج أوتانج ، والشامبنزي الإفريقيّ ، الذين كُتِب عنهم في أوربا منذ منتصف القرن السابعَ عشرَ .

ومنذ مطلع القرن السابعَ عشرَ ، و مع بداية ما عُرِف بـ « الفلسفة الجديدة » أدركَ الأدباء أن للأدب بُعدًا جغرافيًا ملتحمًا ببُعده التاريخيِّ . ولذلك من السهل رصدُ سلسلة المؤثِّرات العلمية على إنجازات الأدباء منذ الشاعر جون دن وحتى أولدس هكسلي و ت. س. إليوت . لكن تأثير علم الأنثروبولوجيا في الأدب لم يَتبلور بصفة محدَّدة إلا بعد نشر « رحلات جاليفر » لجوناثان سويفت في عام ١٧٢٦ ، وذلك على الرغم من وجود آثار مبكِّرة و واضحة لهذا العلم في كتابات أديسون وبلاكمور وغيرهما .

وفي عام ١٧٥٤ أصدر جان جاك روسّو كتابه الرائد « مناقشات حول أصل الإنسان » ، الذي جمع فيه مادَّةً علمية عن الإنسان الأول والتجمعات غير المتحضِّرة ، والذي كان بمثابة الإرهاصة الأولى لفكرته أو مفهومه الشهير عن « الوحش النبيل » ، الذي تجسَّد بعد ذلك في قمة إبداعية شهيرة لبرناردين دي سان بيير عُرِفت باسم « بول وفرجيني » وصدرت في عام ١٧٨٨ .

وكان تأثير الاكتشافات الأنثروبولوجية واضحًا في الأدب الألمانيّ والإنجليزيّ سواء على مستوى المضمون أو الشكل . وقد تجلَّى هذا التأثير في توجُّهات أبي الرومانسية الألمانية هيردر ، خاصة في كتابه « أيدين » الذي صدر عام ١٧٨٤ . وقد لعبت هذه التوجُّهات الأنثروبولوجية دورًا لا يمكن تجاهلُه في كتابات جيته ، ونوڤاليس ، وشيللر ، وليسنج ، وهاردنبرج وغيرهم . أمّا في إنجلترا فقد كتب بيكوك روايته « ميلين كورت » عام ١٨١٧ التي تتخذ من أحد أفراد فصيلة الأورانج أوتانج بطلاً لها . وهذه ظاهرة أدبية لم يَسبق لها مثيل من قبل ؛ وحاولت أن تجسِّد بأسلوب روائيّ ودراميّ التطوُّرَ العلميَّ والمنطقيَّ لفكرة « الوحش النبيل » . وكذلك يلعب المضمونُ الأنثروبولوجي دورًا مؤثِّرًا في قصيدة شيلي « الملكة ماب » .

لكن هذا المضمون لم يُصبِح ملمحًا أساسيًا في الأدب الإنجليزيِّ إلا في أواخر القرن التاسعَ عشرَ . وكان أول عمل أدبيّ يعتمد عليه أساسًا هو رواية هنري كيروين « زيت و زو » التي نُشِرت عام ١٨٨٦ ، ثم كِتاب هـ. ج. ويلز « قصة العصر الحجري » في عام ١٨٩٩ ، وغيرهما من الكتب التي حاولت توظيف الخيال في إعادة صياغة المراحل المبكِّرة للتاريخ الإنسانيّ ، اعتمادًا على الإنجازات الحديثة لعلم الأنثروبولوجيا .

وبعد ذلك أصبحت المعارف الأنثروبولوجية والخبراتُ الشخصية – التي استمدَّت من الشعوب البُدائية المعاصِرة – مادَّةً شائعة بين الأدباء الإنجليز والأمريكيِّين على وجه الخصوص ، من أمثال رايدر هاجارد ، وكبلنج في إنجلترا ؛ وبريت هارت ، وفينمور كوبر ، ولونجفيلو وغيرهم . وكان معظم هذه الأعمال الأدبية سائرًا على نَهْج مدرسة « الوحش النبيل » من حيث

الحركة العَفْوية التلقائية للشخصيات ، وبساطة المواقف وسلاستها ، وغياب الصِّراعات النفسية التقليدية التي تَنهش الشخصيات من الداخل ، والتناغم شبه الكامِل بين الإنسان والطبيعة التي يمكن أن تتحوّل عناصِرُها إلى شخصيات في حدِّ ذاتها ، ورفض شبه مُطْلَق للمادية الجارفة التي أعقبت عصر الثورة الصناعية ، وإبراز التناقض الصارِخ بين فضائل الحياة الإنسانية الطبيعية والإنسانية التي أهدرتها الحضارةُ الغربية . و كانت رواية إلينور دارك « أرض بلا زمن » التي صدرت عام ١٩٤١ بمثابة نموذج واضِح لهذا التوجُّه .

لكن هناك من القصص ما يَحتوي على مضامين أنثروبولوجية لكنها ليست موظَّفة بوعي أو أسلوبٍ علميّ ، لأن الهدف منها مقصورٌ على حَكْي رواية بدون منظور يسعى للتوغُّل في دروب العلم ، مثل روايَتَيْ رايدر هاجارد « كنوز الملك سليمان » و « شي » . وكان ابتكار إدجار رايس باروز لشخصية « طرزان » نموذجًا لتصوير الإنسان البُدائيّ السعيد بحياته في الغابة . وقد لاقت شخصية طرزان نجاحًا جماهيريًا وعالميًا بحيث لم تَقتصِر على الروايات المنشورة ، بل انتشرت في مجلات القصص المصوَّرة والأفلام والمسلسلات .

ويحدِّد النقاد والدارِسون قصيدةَ ت . س . إليوت « الأرض الخراب » التي صدرت في عام ١٩٢٢ ، بأنها كانت البدايةَ المحدَّدة لتأثُّر الشِّعر الغربي بصفة عامة والشِّعر الإنجليزي والأمريكي بصفة خاصة ، باكتشافات علم الأنثروبولوجيا ، التي قدَّمت له من المضامين والأفكار والآفاق ما لم يكن متاحًا من قبل للشُّعراء الذين هجروا الاتجاهاتِ الرومانسية والغوصَ في الانفعالات الذاتية ، إلى الغوص في أعماق التراث الإنسانيِّ عبر العصور ، واستخراج المعاني والدلالات الكامِنة في أساليب تفاعل الإنسان مع هذا

التراث ، سواء على مستوى الفكر أو السلوك . وهو ما تجلّى في قصائدِ شعراءَ عديدين من أمثال أودن وسبندر وروي كامبل .

وعلى مستوى النقد الأدبيّ توالت الدراسات التي تحلّل التأثيراتِ المتبادَلةَ بين الأدب والأنثروبولوجيا ، سواء على مستوى المضمون الفكريّ أو الشكل الفنيّ ؛ فأصدر ج. ماكولي في عام ١٩٤٠ كتابه « الأدب والعلم » ، وقبل ذلك في عام ١٩٣٠ نشَر ج. م. دراشمان كتابه « دراسات في أدب العلم الطبيعيّ » ، وفي عام ١٩٤٠ كِتاب ك. ج. هنكن « المفهوم الدارونيّ في الرواية الإنجليزية : ١٨٦٠ - ١٩١٠ » ، وكتاب الناقد الألماني ا. جود - ڤون آخ « العلم الطبيعيّ في الرومانسية الألمانية » عام ١٩٤١ ، وكتاب ك. آلوت عن جول ڤيرن ١٩٤١ ، وكتاب بازيل ويللي « الخلفية الفكرية للقرن الثامنَ عشرَ » ١٩٤١ ، وكتاب پ. ب. جروف « الرحلة الخيالية في الرواية النثرية » ١٩٤١ ، وغير ذلك من الكتب والدراسات التي احتلّت بعد ذلك مكانةً مرموقة على خريطة النقد الأدبي العالمي .

وكانت نظرية التطوُّر بمثابة النَّغْمة الأساسية في معظم الأعمال الأدبية التي اتخذت من المفاهيم الأنثروبولوجية مضمونًا لها . في البداية كانت معالجة الأدباء لهذا المضمون تتميَّز بالعَفْوية والتلقائية ، أمّا التطوُّر كنظرية فلسفية أو علمية تركت بصماتِها واضحةً على أعمال الأدباء الذين جسَّدوها ، فلم يظهر بأسلوب محدَّد إلا في القرن التاسعَ عشرَ ، عندما نادى أتباعُ مذهب التطوُّر بمبدإ الصَّيْرورة والتحوُّل ، الذي يضع قانونًا لِنُموِّ الكائنات يتلخَّص في تنوُّعٍ وتكامُلٍ مستمرَّين . كذلك فإن النموَّ المتدرِّج يؤدِّي إلى تحوُّلات منظمة ومتلاحقة ، تمرُّ بمراحلَ مختلفةٍ يؤذن سابقها بلاحقها ، كتطوُّر الأفكار

والأخلاق والعادات . والتطوُّر يختلف عن التقدُّم في أنه ليس مسبوقًا بتخطيط ولا مُسْتَهْدَفًا لغاية ، ولكنه - بصفة عامة - انتقالٌ من المختلِف إلى المؤتلِف ، ومن غير المتجانس إلى المتجانس ، ومن اللا محدود إلى المحدود أو العكس . ولا يتضمَّن التطوُّر في حدِّ ذاته فكرةَ التقدُّم أو التقهقر ، وإنما يعبِّر عن التحولات التي يخضع لها الكائن العُضويُّ أو المجتمع سواء أ كانت ملائمة أم غير ذلك .

أمّا التقدُّم فتلعب فيه الإرادة الإنسانية الواعية دورَ الريادة . فهو انتقالٌ تدريجيٌّ من الحسَن إلى الأحسن كالتقدُّم العلمي والتقدُّم الحضاري ، لأنه مسبوقٌ بتخطيط ويستهدف غاية . وكثيرًا ما ترتبط فكرة التقدُّم بالحتمية التاريخية ، وبأن كل تطوُّر يقود دائمًا إلى الأحسن ، ولكن هذا المفهوم اقتصر على أعمال الأدباء وكِتابات الفلاسفة المتفائلين فقط . نذكر منهم داروين ولامارك وبيرجسون ونيتشه . وكان مذهب داروين - مثلاً - يؤكِّد أن الكائناتِ الحيةَ في تطوُّر دائم على أساس من الانتخاب الطبيعيِّ وبقاء الأصلح ، فتنشأ الأنواع بعضُها من بعض ، ولا سيما النوعُ الإنسانيّ الذي انحدر عن أنواع حيوانية .

وللتدليل على أثر مذهب التطوُّر في الأدب ، يمكن الاستشهادُ بصامويل باتلر في مجال الرواية ، وبرنارد شو في مجال المسرحية على سبيل المثال لا الحصر . ففي رواية « إيريهون » التي كتبها باتلر عام ١٨٧٢ ، برزت نظرية التطوُّر الهادِف الخلّاق كمضمونٍ أساسيّ لها ، ورفضت نظرية الانتخاب الطبيعيّ الذي نادى به داروين لأنه يتخبَّط في عشوائية . إن تدفُّق نهر الحياة - عند باتلر - لا يتوقَّف ولا ينتهي ، فالحياة كلها تتطوَّر بوصفها كُلاًّ ، تطوُّرًا

تحدوه على الدوام ذاكرة لا شعورية يَكمُن فيها دافع التغيير . وهي النظرية التي عرضها باتلر في سلسلةٍ من المؤلَّفات العلمية الفلسفية ، التي تبدأ بكتاب « الحياة والعادة » ، وتنتهي بكتابه « الحظ أم الحيلة ؟ » . ولم تكن سبقًا واضحًا لنظرية شو في « دفعة الحياة » و « الحيوية » فحسب ، بل إنها تَطوي في ثناياها شيئًا من النظرة الفلسفية التي يَدين بها علماء الأنثروبولوجيا بصفة عامة والتطوُّر بصفة خاصة .

ولقد وضع باتلر معيارًا جديدًا للرواية ، كما وضع قيمًا اجتماعية وفلسفية جديدة ، فروايتُه « مصير كل حي » التي ألَّفها بين عامَيْ ١٨٧٣ و ١٨٨٥ ، تُعَدُّ نقطةَ تحوُّل واضحة المعالم في الرواية الإنجليزية . فالمؤلِّف يتغلغل داخل شخصياته ، ويفسِّر دوافعها الخفية تفسيرًا علميًا ، ويكشف عن تأثير أسلافها في تربيتها وسلوكها ونظرتها إلى الحياة ، ويُظهِر زَيْفَ بعض الأفكار والقيم ، خاصة التقليديةَ منها . كما يوجِّه باتلر نقدًا قاسيًا للنظام الأسَرِيّ الذي تحوَّل إلى قَيْد أو حجر على التطوُّر الهادِف الخلاق ، الذي انعكس على أسلوبه في الكتابة التي تميَّزت عنده بالإخلاص الواضح ، والصراحة المتدفِّقة ، والفكاهة الذكية ، وكراهية الحديث الأجوف ، والفكر التافه ، والادِّعاء الكاذب .

أمّا عند برنارد شو فقد تمثَّلت نظرية التطوُّر الخلاّق فيما أسماه بـ « دفعة الحياة » ، التي اتخذ منها منطلَقًا لهجومه الكاسح ضد الرومانسية . ففي المقدمة التي كتبها شو لمسرحية « الإنسان والسوبرمان » يُناقش الوهم أو الهيام الذي يصاب به الرجالُ تجاه النساء . وهو يؤكِّد أن هذا الاتجاه ليس إلا جزءًا من النظرة الرومانسية غير العلمية إلى شئون الحياة . وهي النظرة السلبية الفاسدة التي تتعارض مع قوانين الطبيعة وقواعد الأنثروبولوجيا ، لأنها تقوم

أساسًا على الأوهام والخيالات التي تطفو على سطح الواقع فتحجب الرؤية الموضوعية للأشياء ، وتضيع فرصة الإمساك بالحقيقة الكامنة في نظرية دفعة الحياة ، التي آمن بها شو إيمانًا قويًا قائمًا على افتراضات علمية ونظرية في علم الأنثروبولوجيا .

ودفعة الحياة عند برنارد شو عبارة عن قوة روحية تَكمُن في الكون ، وهي لا تملك الكمال المطلَق أو الوعيَ الشامل ، لكنها تسعى في الوقت نفسه وبمروره إلى الحصول على الكمال والوعي من خلال أدواتها التي تتمثّل في البشر . وليس هناك طريقٌ لتحقيق هذه الأهداف سوى طريق المحاولة والخطأ . وتعتبر المرأة الجنس الأقوى لأن غرائزَها أقوى وأكثر جبرًا وإلحاحًا ، وإرادتها أكثر عزمًا و تصميمًا ، و إحساسها بالواقع و التطوُّر أكثرُ حيويةً ودفعًا . وهدف الحياة لا يتحقق إلا من خلال التعاون الكامل والوثيق بين الرجل والمرأة .

ومن يتتبَّعْ مسرحيات شو الواحدةَ بعد الأخرى يُلاحِظْ أن الخطأ المتمثّل في دفعة الحياة يشكِّل المجرى الرئيسيَّ لفكر شو . ولا شك أن البناء الدراميَّ قد لعب دورًا فعّالاً في تغليف هذا الفكر وإبعادِه عن التجريد المطلَق ، وذلك من خلال تجسيد الشخصيات ، وتطوير المواقف ، وإدارة الحوار ، ثم رَبْطِ هذه العناصر بالعمود الفِقريِّ للمسرحيات . فالتطوُّر ليس مجرد مضمونٍ فكريّ للعمل المسرحيِّ ، بل هو أيضًا شكلٌ فنيّ له . فمن ناحية الشكل الفنيِّ لا بد للعمل الأدبيِّ أن يتطوَّر بحيث يصل في نهايته إلى نتيجة جديدة ، برغم أنها امتدادٌ حيّ لمقدمات قديمة . فالعمل الأدبيّ أو الفنيّ الذي يعجز عن التطوُّر يفقد حياته الداخلية الخاصة به ، ومن ثم يَخرج من نطاق الفن تمامًا إلى مجال

الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فإن الشخصياتِ الروائيةَ أو المسرحية - مثلا - لا بد أن تتطوَّر وإلا تحوَّلت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدراميِّ للعمل . فالتطوُّر هو العنصر الديناميكيّ والعضويّ الذي يجعل العمل الفنيَّ ينبض بالحياة ، ويمنحه شكلَهُ المتميِّز وسط الأعمال الأخرى .

وإذا كان النُّقَّاد يُحتِّمون على العمل الفنيِّ أن يحتوي على عنصر التطوُّر الحيويّ داخله - فإن علماء الأنثروبولوجيا يرون أن سلسلة الأعمال الأدبية والفنية عبر العصور كانت تجسيدًا للتطوُّر الإنسانيِّ نفسه . ولذلك فهي في تطوُّر مستمرّ كان مادةً ومضمونًا لكثير من الدراسات النقدية والأنثروبولوجية ، وفي مقدمتها الكتابُ الموسوعيّ الذي أصدره الباحث والناقد الأمريكي توماس مونرو بعنوان « التطوُّر في الفنون » . وقد عالجت نظرياتُ تطوُّر الأدب قضيةَ تطوُّر اللغة الملفوظة عن أصوات الحيوان ؛ طرائق التغيير وأسُس التطوُّر في أنحاء العالم ، بما في ذلك اللغاتُ البُدائية الحديثة ؛ التطوُّر المتدرِّج في أساليب اللغة الأصلية ، وتطوُّر اللغات واللهجات الخاصة في نطاقها ، وكذلك نشأة فنِّ الأدب وتطوُّره بصفة عامة عن التفكير العاديِّ والتعبير اللفظيِّ ، ومراحله الأساسية وأسُس التفاضل والتكامُل فيه ، ثم تطوُّر الأنماطِ أو الألوان الأدبية مثل الشِّعر المَلْحَمي والغنائي والمسرحية والقصة . كما درست نظريات تطوُّر الأدب ارتقاء أو اضمحلال الأساليب والحركات الأدبية ، خاصة الأساليبَ القومية التي تميِّز أمة أو جماعة بشرية معينة ، أو تلك التي تختصُّ بفترة زمنية معينة ، في نوع أو أكثرَ من الأنواع الأدبية مثل التراجيديا اليونانية . كذلك تعتبرُ الدراسات التاريخية مراحلَ الآداب القومية والعِرْقية (الأدب الإنجليزي مثلاً) مرآةً لسماتِ التطوُّر الإنساني

والاجتماعي . كما تلعب الدراسات المقارنة دورًا حيويًا في مجال المقارنة بين المراحل والعصور المتشابهة في تاريخ الأدب عند مُختلِف الشعوب ، مثل مرحلة الأدب البطوليّ في شِعر الإغريق وأبناء ويلز ، وإلى أيّ مدًى تُبلوِر الآدابُ المختلفة وجوهَ الشبهِ المتواترة والأسباب التي أدّت إليها .

ويشترك النُّقاد وعلماء الأنثروبولوجيا في دراسة العوامل المسبِّبة للتطوُّر الأدبيّ ، سواء أكانت بيئية ، اجتماعية ، اقتصادية ، أم ثقافية ، فكرية ، سياسية . فهناك عَلاقةٌ عضوية أو جَدَلية بين التطوُّر الأدبي والتطوُّر الاجتماعي ، اللذين يتبادلان عامِلَي التأثير والتأثُّر فيما بينهما . وبالتالي فإن التطوُّر الأدبيّ يخضع لنفس القوانين التي تتحكَّم في التطوُّر الاجتماعي . وفي أواخر القرن التاسعَ عشرَ أوضحَ الناقد والباحث الفرنسيّ فرديناند برونتيير ، أن اللونَ أو الاتجاه الأدبيّ يزدهر ثم يضمحلُّ كما يحدث للكائن العضويّ أو الظاهرة الاجتماعية ، وأنه مثل النوع البيولوجيّ يمكن أن يتحوّل إلى نوع آخر . ويضرب برونتيير مثلاً بالمأساة الفرنسية التي وُلِدت مع جوديل ، واندثرت مع فولتير . وفي مطلع القرن السابعَ عشرَ تحوّل الشِّعر الغنائيّ على يد مالِيرب إلى نوع من الفصاحة أو البلاغة اللغوية ؛ ليعود سيرَتَهُ الأولى على يد روسّو في القرن الثامنَ عشرَ .

ومن الواضح أن برونتيير يُعَدُّ من أبرع تلاميذ الفيلسوف والمفكِّر الفرنسيّ تين ، خاصة في نظريته التي تضع تطوُّر الأدب في دورات لحياة أنماط معينة أكثر مما تعالج تطوُّر الأدب في مجموعِهِ وسياقِهِ العام عبر العصور . ولذلك انتقدها رينيه ويليك لاعتمادها على تشابُه مفتعل بين حياة الكائن العضويّ وحياةِ أيِّ لونٍ أدبيّ . ذلك أن التطوُّر البيولوجيّ للكائن الفرد لا يحتوي على

هذا التماثل الأدبيّ بهذه البساطة . وهاجَم ويليك ، برونتيير لأنه بالَغ في استمرار تحوُّل الأنماط إلى أنماط أخرى جديدة ، بل ومختلفة كلَّ الاختلاف عن سابقاتها . يقول ويليك بأن « مفهوم التطوُّر المستمدّ من التاريخ العِرْقيّ يبدو أقرب إلى القوانين الفعلية التي تتحكَّم في استمرارية الأدب وتطوُّره » ، فهي نهر متدفِّق وزاخِر بالدُّوّامات على سطحه لكنها دُوّامات لا تشكِّل دوراتٍ منفصلة عن بعضها البعض بالازدهار والاندثار . بل إن هناك من الأنماط البيولوجية ما يَدوم إلى ما لا نهاية ، مثل نبات السَّرْخَس ، والحيوانات الرِّخوية كالمحار ، مثلُها في ذلك مثلُ الأنماط الفنية من نوع قصص المغامرات وأغاني الحُب .

أمّا مفهومُ الأدب باعتباره ظاهرةً أنثروبولوجية ، فقد كان الفيلسوف الإنجليزيّ هربرت سبنسر أوّلَ من بَلْوَرَهُ في منتصف القرن التاسعَ عشرَ ، ثم توسَّع فيه تين بعد ذلك في فرنسا . وكان أثرُ هذا وذاك واضحًا في الدراسات الأدبية التي قام بها ليزلي ستيفن وجون أدنجتون سيموندز . فقد قال ستيفن إن « الأدب هو ضجيجُ عجلات التاريخ ، وهو محصِّلة ثانوية أو جانبية للتغيير الاجتماعيّ ، و وظيفةٌ من وظائف الكيان الاجتماعيّ بأكمله ، في حين يحدِّد الاختيارُ الطبيعيّ والبيئة بقاءَ الأنواع الأدبية .» وقد أدّى هذا المفهومُ إلى الاعتقاد بأن الأدب ينمو ويتغيَّر وفقًا للقانون الطبيعيّ ، ولا يمكن فهمُه إلا بالنسبة إلى التطوُّر السابق في إطار السِّياق البيئيّ .

وقد طرح سيموندز تساؤلاً حيويّا في هذا المجال : « لماذا يكشف نمطٌ معيَّن من الأدب أو الفن عن نفسه ، بالظهور بين حين وآخر بوضوح في أمة أو فترة معينة ؟ وإذا توافرت الظروفُ المواتية لارتقائه ، فإنه يسير شوطًا محدَّدًا

للغاية ، ترتبط فيه كلُّ مرحلة بسابقاتها بحلقة لا تكون طارئةً أبدًا ، حتى إذا نَفِدَت كل موارد النمط ، لقيَ نهايته الطبيعية . وهذه الأنماط الأدبية والفنية تُشبه النموَّ الطبيعيَّ لأشكال الحياة الأخرى . » إن ما يجب على مؤرِّخ الأدب أو الفن أن يفسِّره هو « تطوُّر كيان فنيّ معقَّد من عناصرَ موجودةٍ في الكيان الاجتماعيِّ والطابَع القوميِّ ، وهو كِيانٌ لا يَكمُل إلا بعمل الأجيال والأفراد ذَوي العبقرية ، الذين يحتّم على كل منهم ، بدوره ، أن يُسهِم في تشكيل النمط الأدبيِّ ، أو في إتقانه ، أو في تطويره ، أو في اضمحلاله وانقراضه . » وأشار سيموندز في هذا الصَّدد إلى مثال بارز هو ظهور ما يسمَّى بمسرحية عصر الملكة إليزابيث وتقدُّمها واضمحلالها وانقراضها . وهناك أمثلة أخرى لهذه الظاهرة نفسِها في العمارة القوطية ، والتصوير ، والنحت في إيطاليا ، والشِّعر الرومانسيِّ الإيطاليِّ ، والزجاج الملوَّن ، وملاحم الفروسية في العصور الوسطى ، وأنواع كثيرة أخرى .

وتوضِّح نظرية سيموندز أن كل نمط واضِح المعالم في الفن القوميِّ ، إذا تُرِك ليواصِلَ سيره في طريق التطوُّر ، دون عائق – فإنه يمرُّ بمراحلَ تُناظِر مراحلَ الجنين ، والبلوغ والنضج والتدهور والفناء ، في ضروب النمو التي تعوَّدنا أن نعتبرها « فزيولوجية » . وذهب إلى أن مراحل التطوُّر هذه حتميةٌ لا مناصَ منها ، من حيث إنها تمثِّل « قانونًا محدَّدًا للتعاقب » ، يتناول به النقدُ التاريخيّ أو التحليلُ الأنثروبولوجيّ حقيقةً علمية .

وركَّز سيموندز على العمليات الكبرى في التطوُّر الثقافيِّ عامةً ، وعمليات التطوُّر الأدبيِّ الداخلة في نطاقه خاصةً ، فقال : « إن التطوُّر في أوسع معانيه ، يمكن تعريفُه بأنه انتقال كل الأشياء والعناصر ، عضوية وغير

عضوية - بفعل القانون الذي يحكمها - من البساطة إلى التعقيد ، ومن حالة التجانس إلى حالة التفاضل أو المغايرة في أصلها المشترك ذي العناصر الأولى .» وحذَّر من أن المرء لا يستطيع أن يطبِّق هذا المفهوم أو غيره من مفاهيم البيولوجيا ، على الظواهر العقلية و الاجتماعية بنفس الطريقة ، لأن « كلاً منها يتطلَّب أنواعًا خاصة من التحليل ، ونهجًا مختلفًا للتحرِّي والاستقصاء ، ومجموعة مصطلحات ورموز مستقلَّة . وإذا توسَّع علم الأنثروبولوجيا بما في ذلك علمُ النفس ، ومبادئ الأخلاق ، وكل فروع التاريخ ، توسُّعًا منهجيًا ؛ فإنه سوف يتجه أكثرَ فأكثرَ إلى أن يُصبح علمًا من علوم التطوُّر .»

وكان كِتاب سيموندز « مَقالات تأمُّلية وموحِيَة » الذي صدر في لندن عام ١٨٩٣ بمثابة تقنينٍ علميٍّ وتحليليٍّ للعلاقة بين الأدب وعلم الأنثروبولوجيا ، خاصةً في مقالاته : « فلسفة التطوُّر » و « تطبيق مبادئ التطوُّر على الفن والأدب » و « ملاحظات على الأسلوب » ، لكن تحليله لم يُدرك أبعادَ مقاومة الفرد للوسط الاجتماعيِّ والبيئيِّ - فالتطوُّر يَنطوي على الصراع كما يَنطوي على التجانس - ولا العناصر المحدّدة للصِّفات الشخصيَّة التي يرثها الفنان عن أسلافه ، ولا ظواهر التهجين العقليِّ التي تَنتج عن التفاعل بين مختلف العقول بطريقة أو بأخرى . كذلك كان مفهومُ سيموندز للأسلوب باعتباره ظاهرةً قومية وشخصية ، مفهومًا قاصرًا ؛ لأنه رأى في الأسلوب الأدبيِّ مجرد كُسوةِ الفكر باللغة كساءً وافيًا . صحيح أنه قال إنه يَنبع من اللغة التي يستعملها الإنسان ، ومن النماذج الأدبية السائدة ، لكنه عجز عن التمييز بوضوح بين الأساليب التي ارتبطت بعصورٍ تاريخية محدَّدة مثلِ أسلوب عصر

إليزابيث ، أو الأنماطِ الدائمة مثلِ المسرحية أو الرواية .

وكان أصل الأنماط أو الأنواع الدائمة مثل شِعر الملاحم أو الشِّعر الغنائي أو المسرحية أو الرواية ، مَحَطَّ جهودٍ كثيرة لصياغة النظريات . وكان الانفعال الغنائيّ الذي يعبِّر عن الفرح أو الحزن أو الجوع أو الرغبة الجنسية ، يسمَّى « بذور » كل الأشكال الغنائية العليا ، كما يقول هـ. وورنر في كتابه « نشأة الشِّعر الغنائيّ » الذي صَدَرَ في ميونخ عام ١٩٢٤ . كذلك قال لستوول في كتاب « الحكايات الخيالية » (ليبزج ١٩٢٥) : إن الشِّعر القصصيَّ والمسرحيَّ جاء فيما بعد ، وجاءت المسرحية الدينية الساخِرة بين الرقص التعبيريّ الذي يقوم على المحاكاة والمسرحيةِ الخيالية .

أمّا منشأ الملاحِم مثل « الأوديسّا » أو « الرامايانا » الهندية - فإن التفسير التقليديَّ القديم نَسَب مَنشأها إلى العبقرية الخلّاقة عند شخص حقيقيّ أو أسطوريّ ، صاغها كلَّها من نَسْج الخيال . أمّا النظريةُ الحديثة فقد نسبته إلى التحام تدريجيّ بطيء لقصص شعبيّ مجهول ذي أصول متباينة ، وربما تناولت عدة أبطال مختلفين ، نسبت أعمالهم فيما بعد إلى شخص واحد في دورة بطولية متصلة . وربما عَمَدَ شاعر أو عدة شعراء ، كلٌّ بمفرده ، بعد بضعة قرون ، إلى إعادة ترتيبها في وَحَدات أكثر تعقيدًا ، كل منها مَوْسومة بطابع عبقرية شخصية . لكن يظل الخلاف قائمًا حول المدى الذي يمكن عنده اعتبارُ هذه الأعمال الفذَّة إبداعًا فرديًا ؛ إذ إن المنهج العلميَّ عامة والأنثروبولوجي خاصةً ينسبها إلى الإنتاج الاجتماعيِّ المتدرِّج . ولذلك ساندت الأنثروبولوجيا المعاصرة ، بصفة عامَّة ، الاعتقادَ بوجود أصول كثيرة مستقلَّة إلى جانب قدرتها على الانتشار والالتحام ، كما أولَت التنوُّع قدرًا

أكبر من الاهتمام . وهذا يؤكِّد الاعتقاد بأن بدايات الأبطال الشعبيِّين ، تنشأ عادة من الخيال الدينيِّ القديم ، وأنها في نفس الوقت كثيرًا ما يتمُّ دَمْجُها في الروايات التي تُنقَل وتتداول عن أشخاص حقيقيين . وهذا مفهوم قريب من فكرة عالِم النفس كارل جوستاف يونج عن « الأنماط الأصلية الأولى » التي تقول بأن ثمة صورًا معينة متواترة على نطاق واسع ، تنبعث تلقائيًا من العقل الجمعيّ اللاواعي النابع هو نفسه من الخبرة الجمعية السابقة .

ويعتبر كتاب أ . س. ماكنزي « تطوُّر الأدب » (نيويورك ١٩١١) نموذجًا للمحاولات الكثيرة التي بُذِلت في أوائل القرن العشرين لتحليل العلاقة بين الأدب والأنثروبولوجيا . فهو يرى أن التطوُّر ينطلق من البسيط إلى المعقَّد مع تزايُدِ التوحيد في الكل والتخصُّص في الأجزاء ، لكنه يعتقد أن التعقيد ليس له قيمةٌ في حدِّ ذاته ، وأن التقدُّم ينهض على ازدياد الإشباع أو الإرضاء الأخلاقيِّ والعقليِّ والوجدانيِّ والجماليِّ ، وأن الأدب نِتاجُ الحياة الاجتماعية ، وأن تطوُّره رهنٌ بتطوُّر المجتمع ككل .

وهكذا كانت العلاقة بين الأدب والأنثروبولوجيا قضيةً مثارة ومتجدِّدة ، سواء بين النُّقاد أو الأدباء أو المفكرين أو الأنثروبولوجيين . وهذه ظاهرةٌ طبيعية للغاية ، لأن الأدب يستمدُّ مادَّتَهُ ومضمونه من الحياة ، ثم يُعيد تشكيل هذا المضمون فكريًا وفنيًا في سَعْيٍ حميم ودءوب لإعادة صياغة الحياة نفسِها نحو الأفضل والأرقى .

الفصل التاسع عشر
الأدَبُ وعِلْم الاجْتِماع

يلعب علم الاجتماع دورًا هامًا وحيويًا في الأعمال الأدبية التي تُبَلْوِر حركة المجتمع . ولعل الإضافة الحقيقية التي يُضيفها الأدب إلى علم الاجتماع أن هذا العِلم ينظر إلى حركة المجتمع على أنها شيءٌ مجرَّد يعتمد على الظواهر والأسباب والنتائج ، في حين ينظر إليها الأدبُ على أنها كيان حيٌّ يتنفس ، ويمكن التعرُّف على ملامحها المادية الملموسة من خلال مواقف رواية ، أو شخصيات مسرحية ، أو لمحات قصيدة .

ولا يستطيع أحدٌ أن يُنكِر أن أيَّ أديب لا بد وأن يَستوحِيَ مضمون أعماله من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه ، ويتأثَّر بأحواله وملابساته في أثناء قيامه بعملية الخَلْق الفنيّ ، ذلك أن الأديب – وهو الضمير الواعي لمجتمعه – لا بد وأن يُبلوِر وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة ويرى ما لا يراه الشخص العاديّ .

من هنا تَبرز ضرورة الأدب بالنسبة للمجتمع ، فهو البؤرةُ التي تتركَّز فيها تجارب الحياة في المجتمع ، وتتجمَّع فيها كل الخصائص والملامح التي تَخلق منه مجتمعًا ذا شخصية متميِّزة . وعلى ذلك لا يمكن الفصل بين الأدب والمجتمع ، لأننا لو قمنا بهذه المهمة فسنفصل الروح عن الجسد ، ومن ثم

تَصير الروح شيئًا مجرّدًا لا نستطيع إدراكه أو استيعابه ، ويتحوّل الجسد إلى جثة هامدة لا حراك فيها .

إننا لو نادينا بأدب الأبراج العاجية والقيم المجردة ، فإننا نَحرم المجتمع من أروع وأخلد خصائصه المتمثِّلة في الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة ، وفي الوقت نفسه نَحرم الفنَّ من الاتصال بجذوره ومنابع حياته ، ونحكم عليه بالموت أو بالجفاف والتحجُّر على أحسنِ الفروض . لذلك فإن دُعاة أدب الأبراج العاجية الذين يعتقدون أنهم حماةُ الأدب من السوقية والدعاية والإسفاف ، هم في الوقت نفسه ألدُّ أعداء الأدب الإنسانيِّ ، لأنهم يمنعون عنه الهواء المتجدد ويقطعون شريان الحياة الذي يُمِده بالدم من المجتمع .

و إذا استعرضنا تاريخ الفنِّ على مرِّ العصور وفي مختلف مناطق العالم — لوجدنا أنه العاملُ الأول والفعّال في تغيير الحياة ودَفْعها إلى الأفضل ، فالفن ليس مرآةً تعكس ما يدور في المجتمع دون إدراكٍ للأبعاد والظروف التي تتحكّم فيه ، لكنه الضميرُ الواعي الذي يرى الماضيَ في ضوء الحاضر ، ويُلقي ببصره إلى آفاق المستقبل ليستشرفَ الآماد التي يمكن أن يصل إليها هذا المجتمع . فهو النورُ الهادي الذي يُرشِد الإنسان إلى تحسُّس مواضع الضعف والقبح ومواطن الجمال والقوة في نفسه ومجتمعه ، وهو التيارُ المتجدِّد الذي يمنح الحياة دَفعات حية نحو مستقبل أفضل . لذلك لا بد أن نسلِّم باستحالة الفصل بين الفنِّ والمجتمع لصالح الاثنين معًا .

هل معنى هذا أن يتحوّل الأديبُ إلى عالِم اجتماع ، يبحث عن الحلول السريعة والحاسِمة للمشكلات والقضايا المعاصِرة ، ويعمل على إيجاد

الإجابات عن الأسئلة التي تدور في أذهان أفراد المجتمع وتتسبَّب في حيرتهم وأحيانًا في ضَياعهم ؟ الإجابة عن هذا السؤال بالنفي طبعًا ، لأن المفروض في الأديب أن يُدرِك الحدَّ الفاصِل بين دوره كفنان ودور عالِم الاجتماع الذي يعتمد على منهج مختلف تمام الاختلاف .

صحيح أنه يمكن للأديب الاستفادةُ من إنجازات هذا المنهج في تفتيح ذهنه وتوسيع أفقه تجاه أبعاد القضايا الاجتماعية التي يتخذ منها مضمونًا لأعماله ، لكنه يجب ألاّ ننسى أن مجال الأدب تَحكُمه عوامل جمالية وشكلية أو تشكيلية ، تتخذ من مناهج علم الاجتماع مجرد مادة لها . أمّا الأديب الذي يضع أدبه في خدمة القضية الاجتماعية وشرحها ، والذي يسعى لإيجاد الحلول لها – فمصيرُه الفشل لأنه يحاول وُلوجَ ميدانٍ ليس من تخصُّصه ، وحمل أعباء ليس في مقدوره القيامُ بها .

وتكون النتيجةُ تسرُّبَ الكثير من التفاصيل التي تلتصق بالعمل الأدبيِّ ، وتلعب دور الشوائب التي تشوِّه جماله . لا نقصد بهذا المفهوم الشوائبَ الاجتماعية التي ربما تَصلُح كل شائبة منها مضمونًا لعمل أدبيّ متكامل ، ما دام الكاتب يعالجها المعالجة الدرامية السليمة – لكن نقصد الشوائبَ الفنية التي تُفقِد العمل هارمونيته . إن الفن لا بد وأن يصهر كل العناصر المشكِّلة للعمل الأدبيِّ ، بل وأن يصهرها إلى درجة النقاء المطلق بقدر الإمكان ، بحيث يترسَّب خارج الشكل كلُّ ما يلعب دور النتوءات أو الشوائب أو الزوائد أو الفجوات أو الثُغرات .

وفي مقالة بعنوان « الذبابة الحائمة : تعليق على الخيال وعالم الواقع »

يُحلِّل الناقد والشاعر ألن تيت العلاقة بين الشِّعر والواقع كشيءٍ موضوعيّ خارج عنا . هذه العَلاقة تؤكِّد لنا أن الخيال أرفع درجةً من الحقيقة ، فالخيالُ هو القوة المحرِّكة وراء الواقع الظاهري للأشياء ، لذلك فوظيفة الشاعر أن يَلفِت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه . إن مهمته أن يَخلق ما لم يعرف حتى الآن ، وكناقدٍ عليه أن يعرف أشكاله . ولم يرَ الإنسان صورته الحقيقية في أيِّ عصر أو في أيِّ مجتمع إلا بفضل الشاعر أو الأديب . وقد علَّمنا الأدب الحديث أن الأديب لم يُشارِك مشاركة تامة في حركة المجتمع فحسب ، بل أكَّد لنا كذلك أنه ليس هناك إنسانٌ آخر غيره قد قام بهذه المهمة كما حملها الأديب على عاتقه .

ولعل تأكيد آلن تيت بأن الخيالَ أرفعُ درجةً من الحقيقة يذكِّرنا بقول أينشتاين الشهير بأن الخيال خير من المعرفة ، ذلك أن المعرفة هي تحصيلُ حاصِل ، في حين أن الخيال يمثِّل محاولة الإنسان الأدبية لتحصيل ما لم يحصل بعد . وهذا يوضِّح لنا أن الخيال يلعب دورًا حيويًا في العلوم ، لا يقلُّ في خطورته وضرورته عنه في الآداب والفنون . وإذا كانَ علم الاجتماع يَدرس ويُحلِّل الظواهر والمشكلات القائمة بالفعل ، فإن الأدب يتخذ من هذه الظواهرِ والمشكلات قاعدةً للانطلاق على أجنحة الخيال إلى آفاق المستقبل ، حيث نحصل على رؤية فنية وجمالية وإنسانية تضيء لنا أنفسَنا سواء من الداخل أو الخارج ؛ ومن ثم تزداد معرفتُنا بذواتنا وبذات الكون الذي يحتوينا .

ويعترف آلن تيت بأن الصِّلة التي تربط الشِّعر والأدب الخيالي الرفيع بالحركة الاجتماعية لم تلقَ الاهتمام الكافيَ سواء بالتأييد أو الرفض ، فلم

يعرف أحد ماهيَّة تلك الصِّلة على وجه التحديد . لكن لا ريبَ في أن الشِّعر - حتى شعر مالارميه - له تأثيرٌ ما في السلوك ، وذلك بالقدر الذي يؤثر به في عواطفنا . والسؤال الآن هو : إلى أيِّ مدًى يؤثِّر الشِّعر في تفكير الإنسان ومن ثم سلوكِه الاجتماعيِّ ؟

إن المركَّب الكليَّ الذي يجمع بين الإحساس والفكر ، وبين العقيدة النظرية والتجربةِ الاجتماعية ، والذي يَنبع منه الشِّعر - إنما هو العامل الرئيسيّ ذو الدلالة ، الذي ينبغي أن يتنبَّه له الشاعر قبل أيِّ شيءٍ آخر ، وإلا فستفقد لغته الصدق الفنيَّ ، وهو حلقة الاتصال العضويِّ بين الشيء والكلمة . وعدم تحقيق هذا الشرط الأساسيِّ المتمثِّل في الصدق الفنيِّ ، يُنتج شِعرًا مفتعَلاً لا يستطيع الوصول إلى أعماق الطبيعة الإنسانية . إن الطبيعة الإنسانية يجب أن تتجسَّد وتَتبلور في اللغة حتى يتعرَّف عليها الناس ؛ ومن ثم يعرفون الطريق السليم الذي يجب عليهم أن يَسلكوه في المجتمع .

في هذا المجال بالذات يستطيع الأديب أن يستفيد من إنجازات علم الاجتماع في تفهُّم الموقف الإنسانيِّ واستيعابِه ، حتى يمكنَ من تجسيده وبلورته . أمّا الرأي بأن الشعراء يَدلّون الناس على ما ينبغي فعلُه في الأزمات ، ويفترض فيهم أن يقوموا بدور علماء الاجتماع ومشرِّعي النظام الاجتماعي ، فمعنى ذلك أننا نطلب منهم أن يتنصَّلوا من مسئوليتهم الدقيقة التي هي بكل بساطة صدقُ التجربة الإنسانية بكل شمولها . والشاعر ليس مسئولاً في هذا الصدد أمام أيِّ شخص أو سُلطة سوى ضميره الذي يأخذه هنا بالمفهوم الفرنسيِّ لكلمة ضمير : أي العمل المشترَك والمتبادَل بين المعرفة

والحكمة .

هذا الضمير أتاح للشاعر الناضج إرساءَ تقاليدَ صارمةٍ ومقاييسَ طاحنة ، فلا يعني هذا أن يتخلّى الشاعر عن تقاليده ومقاييسه في سبيل التهوين من الأزمة ، وإلا ضاعت كل المقاييس التي تحدّد حركة المجتمع على حقيقتها .

في هذه الحالة يتشابه الشاعر مع عالِم الاجتماع في أنهما ليسا مسئولين أمام المجتمع حتى يقدّما له ما يرغب فيه ، بل عليهما أن يوضّحا له ما يجب أن ينهض به من مسئوليات حتى لو تعارضت مع رغباته . فمسئولية الأديب مثلاً تتركّز في دوره الفني ، وفي سيطرته على زِمام لغةٍ لها نظامها ، ولا تتحاشى التجسيدَ الكامل للحقيقة التي يحملها إليه وعيه الإنساني والاجتماعي . ويستشهد تيت بعبارة ييتس عندما يقول إنه « ينبغي على الشاعر أن يحمل الحق والعدل في فكرة واحدة » .

بلغت استفادةُ الأدب من علم الاجتماع مداها على يَدَيْ إميل زولا الروائي الفرنسيّ الذي تزعّم المذهب الطبيعيّ في الأدب ، وتمكّن من بَلْوَرتِهِ عمليّا من خلال رواياته ، بل إنه هو الذي صاغ اصطلاح « الطبيعية » كمنهج علميّ محدَّد ، وذلك حتى يتجنَّب الواقعية التقليدية التي أصبح كل من هبَّ ودبَّ من صغار الأدباء يصف رواياته بها . اهتمَّ زولا بالجانب العلميّ للأدب ، وابتكر ما يُعرَف بنظرية « الرواية العلمية » ، وقال إن الإنسان مخلوق حيوانيّ ، سلبيّ من نِتاج الوراثة والبيئة الاجتماعية ، ليس في إمكانه الإفلاتُ من المصير المحتوم . وهو ليس مؤثِّرًا بقدر ما هو متأثِّر بالظروف المحيطة به . والعجيب أن الشاعر الفرنسيَّ مالارميه أحدَ أعمدة المدرسة الرمزية ورائد

« الشِّعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتل » لزولا لموضوعيتها ، وختم تحليله لها بقوله : « إننا نعيش في عصر أصبحت الحقيقة فيه هي المعبِّرةَ عن الجمال . »

وعلى الرغم من أن زولا قد صوَّر البؤس الاجتماعيَّ بقسوة لا ترحم ولا يقدر عليها عالِم الاجتماع ، وعلى الرغم من أنه عرَّى الإمبراطورية الثانية حتى بدت أدقُّ أحشائها - فإنه رفض الوصول إلى نتائجَ اجتماعيةٍ معينة وسياسيةٍ محدَّدة ، على أساس أنها مهمةُ عالِم الاجتماع وليست مهمته كفنان . يقول زولا :

« نحن لم نتجاوز بعدُ مرحلةَ التحليل ، وما زال أمامنا شوطٌ طويل حتى نبلغَ مرحلة التركيب ، إنها مهمةُ المشرِّع الذي يجب أن يدرس الأمر و يصحِّحه . ولكن هذا ليس من مهمتي كأديب في شيء . »

إن الأديب يتخذ من النفس الإنسانية قاعدةَ انطلاقهِ الدرامية ، ولا تعنيه الظواهرُ الاجتماعية إلا بالقدر الذي يؤثِّر على جوهر الإنسان ، وبقدر ما هي انعكاساتٌ لتطلُّعات الإنسان إلى حياة أفضل . فعالِمُ الاجتماع لا يستطيع إبراز مخاوفِ الإنسان وهواجسِه وانطلاقاته المعقولة وغير المعقولة ، وتيارِ الوعي واللاوعي كما يفعل الأديب ، ذلك لأن دورَ عالِم الاجتماع ينحصر في حدود دراسة الظواهر وإرجاعِها إلى أسبابها وأفضل السبل لتصحيحها . في مثل هذه الدراسات يعتمد العالِمُ على التصنيف والتقسيم و وَضْع الأفراد داخل أنماط ، والأنماطِ داخل طبقات ، والطبقاتِ داخل تيارات واتجاهات . بذلك يتحوَّل الإنسان إلى مجرد رَقْم في إحصائية .

تنهض مهمة عالِم الاجتماع على الأبحاث والمناهج التي سبقته ، ويُحاوِل أن ينطلق منها إلى نتائجَ جديدةٍ قد تتفق أو تتعارض معها . بذلك تتطوَّر الأبحاث العلمية باستمرار بحكم التطوُّر الاجتماعي الذي تدرسه ، وليس الفرد سوى إحدى الجزئيات السائرة في هذا الفلك الضخم وإن كان الوحدة الأولى المشكِّلة له . لكن هذا يرجع إلى طبيعة الدراسة العلمية البحتة التي تعتمد على التجريد والتصنيف والتقسيم ، بحيث يتحوَّل الإنسان في مجالها إلى مجرد ظاهرة .

قد يؤكِّد البعض أن الإنسان يتشكَّل طبقًا لظروف عصره ، وهذا صحيح ، ولكن أيّ نوع من التشكُّل ؟ إنه ذلك التشكُّلُ الظاهري في أساسه والذي يعتمد على الاختلاف والتطوُّر في العادات والتقاليد والعرف الاجتماعي . أمّا التشكُّل الجوهري فلا يَحدث بالبساطة التي نتصوَّرها ، بدليل تلك الخصائص المشتركة والملامح الثابتة التي يتميَّز بها الإنسان على مرِّ العصور والحِقَب . فمثلاً عندما يُعالج عالِمُ الاجتماع قضية مثل الصراع الطَّبَقي - فإنه يدرسه كظاهرة ذات خصائصَ معينةٍ في العصر الذي يعيشه ، وربما تغيَّرت هذه الخصائص في العصر الذي يليه . بذلك تتركَّز قيمة دراسته بعد ذلك في أنها تسجيلٌ للعصر وتحليلٌ له يرجع إليه الباحثون في التسلسل التاريخي لحركة المجتمع .

أمّا إذا عالَج الأديب الصراع الطَّبَقيَّ فإنه يُبلوِره ويُكثِّفه كتجسيد حيّ وملموس للصراع المرتبط بجوهر الإنسانية نفسها ، لأن الوجود الحيَّ للكائنات يعني الصراع في صميمه ، وليس بالضرورة ذلك الصراعَ النابع من الكراهية والحقد والمقت والتطاحن ، وإنما الصراعُ الدالُّ على أن الحياة

الإنسانية تسير ، ويُشبِه في ذلك الصراعَ الذي ينشأ بين دُوّامات النهر الواحد . فعلى الرغم من الصراع فإنها تسير في تيار واحد يشكِّل الامتداد الحيَّ والمتحرِّك للنهر : أيْ أن الفنان الخلاق يعالج الصراع الطبقيَّ على أساس أنه الدليلُ الملموس للحركة الداخلية للأشخاص والانعكاسُ الواضح لصميم الحياة الإنسانية . لذلك فالأعمال الأدبية التي تُبلوِر هذا الصراعَ وتجسِّده ، لا تنتهي بانتهاء العصر الذي استمدت منه مضمونها ، لأنه بمجرد دخول هذا المضمون الشكلَ التابعَ منه – فإنه ينفصل بدوره عن المادة الخام التي نهض عليها ، ويتحوّل إلى حياة خاصة ، لأنه يعتمد على التركيب والتشكيل والتكوين .

إننا نستمتع بهذه الأعمال الأدبية مهما تقادم عليها الزمن ؛ لأنها تُبلوِر خصائص النفس البشرية الثابتة التي لا تتغيَّر بمرور الأيام . فالنفس البشرية هي نقطةُ الانطلاق بالنسبة للأديب ، وبَلْوَرةُ خصائصها المتفاعِلة مع المجتمع هي النتيجةُ التي يصل إليها . تلك هي الإضافة الحقيقية التي ينفرد بها الأدب عن علم الاجتماع . إن نقطة الانطلاق عند عالِم الاجتماع هي النتائجُ التي توصَّل إليها من سبقوه ، ثم يُضيف إليها أو يتجاوزها أو ينقصها من واقع الدراسات والتحليلات التي يقدِّمها ، والتي يُعالِج فيها قطاعًا معاصرًا من واقع المجتمع . هكذا يقتصر دورُ العالِم على القطاع الذي يُعاصره ويَختبره من حركة المجتمع . أمّا الأدب فيمتد دورُه حتى يشمل البشرية في أكثر خصائصها ثباتًا وشمولاً من خلال احتكاكها بالمتغيِّرات الاجتماعية .

وإذا كان الأديب قادرًا على الاستفادة بإنجازات علم الاجتماع ، فإنه يتحتَّم عليه أن يركِّز همه في النهاية في مجال الأدب . فله أن يوظِّف ما شاء

له من قوانينَ وتحليلاتٍ واكتشافات اجتماعية في أعماله الأدبية ، بشرط أن تُساعِد في نمو وتطوير هذه الأعمال بدلاً من أن تشكِّل عالة عليها . في هذا يقول جون جاسنر في كتابه « المسرح في مفترق الطرق » تحت فصل بعنوان « مبرِّرات المسرحية الاجتماعية » :

« إن أنصار المسرحية الاجتماعية التقليدية ينسَون أنها لم تعد ذلك الفنَّ الحديث المهم لكونها مسرحيةً تربوية تعليمية ، وهو الاتجاه الذي اتخذَتْهُ منذ عام ١٨٥٠ في ظِلِّ دوماس الابن ، وإنما أصبحت كذلك لأنها اعتمدت الرؤية الناقدة والاستكشاف الخلاق ، وليس باعتمادها على الأسلوب الصحفيِّ المسطَّح والمباشر - وهو اللون الذي اتخذَتْهُ تحت ظِل نفس القيادة . وإذا كانت المسرحية الاجتماعية قد أثبتت وجودها فذلك لأنها أصبحت مسرحيةً تعتمد على التعبير الفني الصادق . لقد كان الإبداعُ الفنيّ - وليست الإثارةُ الاجتماعية - هو ما جعل المسرحيةَ الاجتماعية شكلاً متميِّزًا من أشكال المسرح الحديث . لم يكن مجرد وجود المشكلة أو وجود حلِّها في مسرحيةٍ ما هو الذي قوَّى من أملنا في وجود فنٍّ دراميٍّ زاخر بالحياة . إن المسرح الاجتماعيَّ إذا لم يكن قد هُدِم تمامًا على يد التحيُّز الأعمى - فما زالت هناك فرصةٌ طيبة لإبادة هذا المسرح واجتثاثه عن طريق إضجار الناس وإملالهم . والمشكلة ببساطة هي أنه من الممكن لنا أن نحصل على اقتناع كامِل عن طريق الصَّخَب والضجيج ، وأن نحصل على انفعال عظيم يَمرُّ في طريقه بالهستيريا ، ومن المعتاد أن تكون هستيريا الإثارة التي تُشعِل الحماس الأهوج والتي قد ينتجها حزبٌ سياسيّ أو أمة من الأمم . ولا يهم في شيء أن نسأل عن المكان الذي جاء منه « الكليشيه » في بادئ الأمر ، ومتى بدأ التحيُّز

الأعمى ونما ، لأن الفن الدراميَّ في تلك اللحظة يَضعف ويَذوي سواء نشأ هذا عن اليسار أو اليمين بالمفهوم السياسيّ . »

ومما لا شك فيه أن الأدباء الذين يتخذون من المجتمع المعاصر مضمونًا لأعمالهم ، يشعرون أن طريقهم محفوفٌ بمخاطرَ عديدة : منها خطر تسخير الفن لأهداف أيديولوجية بحيث تتحوّل البَلْوَرة الدرامية للمجتمع إلى نوع من التقرير الصحفي المباشر ، مما قد يَقضي على الدراما بصفتها فنًا متميّزًا قائمًا على التركيب والتكوين والتشكيل ، برغم أنها قد تحوز الرضا والقبول من السلطة في هذه الحالة بوصفها أداةً اجتماعية وسياسية مهمة .

والخطر الآخر هو الدخول بالفن الدراميّ إلى مجال الأعمال التي تتعرَّض للمشكلات والقضايا الاجتماعية بصورة عادية لا جدة فيها ، ثم تقوم بحلِّها بطريقة تعليمية تربوية . ونظرًا لأن الهدف هو الحلُّ التعليمي التربوي - فإن الأديب يستنتج لنفسه كل الوسائل والأساليب والحِيَل التي ارتبطت بعوامل الصدفة والمؤامرة والتخطيط المسبَق للشخصيات . وهي اتجاهات تُسيء إلى النضج الفكري المفروض توافُرُه في كلٍّ من علم الاجتماع وفن الأدب .

إن الأدب في أشكاله وقوالبه الحية يشمل الأهدافَ الضِّمنية للقيمة الفعلية التي تتضمَّنها أيةُ نظرية اجتماعية تدعو إلى تصحيح وضع الإنسان في المجتمع . ويندر أن نجد خيرًا قد تُشير به أية نظرية اجتماعية أو مضمون أخلاقي لا يَتبلور بطريقة أكثر تحديدًا وتجسيدًا في الأدب .

وإن كانت وظيفة علم الاجتماع هي تهذيبَ الحياة وتنسيقَها على نحو قد تبلغ معه أقصى درجات الصحة النفسية والعدالة الإنسانية - فإن الأدب يقوم

بهذه المهمة غيرَ مُعتمِد على التوجيه والإرشاد والشرح ، ولكن مُعتمِدًا على ذلك الثراء الذي تحويه الأصوات والألوان والكلمات ، والذي تَحُول الحياة الاجتماعية دون تحقيقه أو تَعجِز عن تحقيقه ، لما فيها من قيود وحدود والتزامات مادية . فإذا كان عالِمُ الاجتماع يملك القدرة على إلهام الأديب بأفكار جدية نابعة من تركيب مجتمعه المعاصر ، وتاريخه الماضي ، وآماله المستقبلة – فإن علماء الاجتماع بدورهم يستوحون ما تَنطوي عليه الفنون والآداب من خواطرَ وآراءٍ وإيحاءات .

ويعتمد علم الاجتماع على مخاطبة العقل عن طريق الشرح والتفسير والتحليل والإقناع ، أمّا الأدبُ فيحتوي الإنسانَ كله بعقله وعواطفه وآماله وآلامه وماضيه وحاضره ومستقبله . وإذا كان علماء الاجتماع يؤكِّدون القيمَ الاجتماعية والإنسانية الرفيعة – فإن الأدباء يقومون بتحقيقها وتنفيذها بالفعل في أعمالهم . وهذه إمكانيةٌ لا تتوافر بهذه السهولة لعلماء الاجتماع ، وتؤكِّد في الوقت نفسه إمكانَ تنفيذها في الحياة العملية ، بحكم أنه سبق تنفيذُها في الأعمال الفنية التي لا يمكن أن تنفصل عن الحياة ، لأنها تستمد مادَّتها ومضمونَها منها .

ويقول الناقد وولتر باتر في مقالته « في الأسلوب » :

« إذا كان الفن – علاوةً على جودته الفنية والدرامية – مُكرَّسًا لسعادة الإنسان وخلاص المظلومين ، أو تنمية قدرتنا على التعاطف بعضنا مع البعض الآخر ، أو لعَرْض الحقائق المألوفة والجديدة عن الإنسانية وعلاقتها بالعالم عرضًا من شأنه أن يُعين الإنسانَ على مواجهة حياته في هذه الدنيا ، حينئذ

يُصبِح الفن أيضًا فنًا عظيمًا . بعبارة أخرى : يكتسب الفنُّ الجيد صفةَ العظمة حينما يتحقق فيه شيءٌ من رُوح الإنسانية ، وحينما يحتل هذا الفن مكانَهُ المنطقيَّ في النظام الكليِّ للحياة الإنسانية . » •

ويؤكِّد هذا المفهوم فكرة ماثيو أرنولد بأن الفن نقدٌ للحياة ، ورَأيَ الشاعر شيلّي الذي يقول في مقالته « دفاع عن الشعر » : « الشعراء هم مشرِّعو العالم وإن لم يُعترف قانونًا بهم . »

من هنا كانت العَلاقةُ العضوية بين علم الاجتماع وفن الأدب ، بشرط ألا يترك الأدبُ مهمته الفنية والجمالية ويلهث وراء القضايا والمشكلات الاجتماعية بمنطق عالِم الاجتماع . فإذا كان الهدف الإنسانيُّ واحدًا بالنسبة لكلٍّ من علم الاجتماع وفن الأدب – فإنهما يختلفان فيما بينهما في الوسيلة والمنطق والمنهج . صحيح أنهما يستفيدان من إنجازات بعضهما البعض في توسيع الأفق وتفتيح الذهن ، لكن هذا لا يَنفي وجود الاختلافات التي تجعل كلاًّ منهما فرعًا متميِّزًا من فروع المعرفة الإنسانية .

الفصل العشرون
الأدب وعلم التاريخ

يُشتَرَط في المؤرخ والأديب الذي يتخذ من التاريخ مضمونًا لأعماله عمليةُ إعادة صياغة الأحداث والمواقف التاريخية حتى يراها الناس تحت ضوءٍ أكثرَ موضوعية . وقد تختلف أدواتُ المؤرخ التحليلية عن أدوات الأديب الفنية ، لكن الاثنين يتفقان في الهدف ؛ فهما يساعدان الإنسانَ على استيعاب أبعاد الأحداث التاريخية الماضية أو المعاصرة حتى يُحدِّدَ مكانه وسطها ومن ثم يحدِّد نظرته إليها وسلوكَهُ تجاهها .

والملاحِم الشِّعرية التي بدأ بها الأدبُ الإنسانيّ مسيرته ، كانت تدور أساسًا حول المواقف المصيرية والأحداث التاريخية التي تشكِّل تاريخ الأمة من خلال الصراعات التي يخوضها . وإذا كان المؤرخ يركِّز تحليله على الحدث التاريخيّ المؤقت ، ويُحاوِل الوصول إلى العوامل المتشابكة التي أدت إليه ، ثم يسعى إلى حَصْر النتائج التي ترتَّبت عليه – فإن الأديب يذهب إلى أبعدَ من ذلك ، لأنه لا يفصل بين الحدث التاريخيِّ المؤقت وبين القيمة الفكرية والإنسانية المطلقة النابعة منه . فالحدث الذي يكتب عنه الأديبُ هو بمثابة المادة الخام أو المضمون الفكريُّ الذي يَستقي منه شكله الفنيَّ المميز .

إن ما يفرق الأدب التاريخيَّ الجيد عن الأدب الرديء ، نوعُ المعالجة الفنية

التي يعتمد عليها الأديب في تشكيل عمله الأدبيّ . فالأديب الواعي بأسرار فنه وصنعته ، والواعي في الوقت نفسه بأبعاد الحدث التاريخيِّ الذي يقوم بتجسيده في عمله الأدبي ، هذا الأديبُ يُدرك جيدًا أن الحدث الذي يتناوله لا بد أن يَخرج به من نطاق الخاص المحليِّ المؤقت ، إلى مجال العام المطلق الخالد .

ولكل حدث من الأحداث التي تمرُّ بالإنسان في حياته اليومية جانبان : جانب مؤقت مرتبط بالظروف الراهنة التي أدَّت إلى وقوعه ، وجانب مطلق ينبع من القيمة الفكرية والأخلاقية والإنسانية . أمّا الجانب المؤقت فهو الشغل الشاغِل للمؤرخ أو الصّحافة اليومية ، في حين يشكِّل الجانب المطلق المادةَ الخام التي يَستقي منها الأديب مضمونه الفكريَّ ، ومن ثم شكلَهُ الفنيَّ . والأديب الذي لا يستطيع أن يميِّز الحدود الفاصلة بين الجانبين ، لا بد أن يقع ضحيةَ قِصَر نظره . وهذا المفهوم ينطبق على الأحداث التاريخية القومية كما ينطبق بنفس القدر على الأحداث الشخصية العادية التي يمرُّ بها الإنسان في حياته الخاصة ، والتي قد تكون تاريخية بالنسبة له .

من هنا يتحتَّم علينا التفريقُ بين أدب الدعاية والتسجيل التاريخي السطحي ، وأدبِ الوعي العميق بقضايا الإنسان وبالأحداث التي تشكِّل حياته ، مع محاولة الوصول إلى منابع الأصالة في حياته . فالأديب الذي يجعل من أدبه مجرد تسجيلٍ مباشِر لحدث تاريخيّ معين ، ينظر إليه من بُعد واحد ، وهذا البُعد الواحد لا يمكن أن يُقنع الجمهور بالتسلل إلى وجدانه ، وتشكيل أحاسيسه من الداخل . فإذا استطاع هذا الأديب إثارةَ اهتمام الجمهور ، فإنه اهتمامٌ نابع من الضغوط النفسية التي يُمارِسها الحدث الراهن

ذاته . لكن بانتهاء الموقف المؤقت ، يتحوّل العمل الأدبي إلى تسجيل تاريخيٍّ مسطّح له ، ويخرج بذلك من مجال الأدب الإنساني إلى الميدان الذي يعتبر فيه مجرد محاولة غير علمية لتسجيل التاريخ .

ولا يَعني هذا أن عمل الأديب الفنيّ يتناقض مع عمل المؤرخ العلميّ ، بل يمكننا القول بأن الأديب في عمله يُكمِل إنجاز المؤرخ ، من حيث الالتفات إلى التفاصيل الشخصية واللمحات العابرة واللمسات الإنسانية ، وتجسيدها في عمله ، ذلك لأنها قد تَخفى على المؤرخ الذي يهتمُّ أساسًا بقمم الأحداث المصيرية والنتائج التاريخية المترتبة عليها . وكما أن المؤرخ يبدأ عمله من المادة التاريخية المطروحة أمامه للبحث والتحليل والدراسة ، فإن الأديب لا يبدأ من فراغ أيضًا ؛ فلا بد له من وجود المصدر الفكريِّ الذي يوحي إليه بالعمل الفنيِّ . وهذا المصدر هو الحدث أو الموقف أو الشخصية التاريخية . . . إلخ . لكن بمرور الشخصية التاريخية – مثلاً – في العمل الأدبيِّ الناضج ، فإنها تتحوّل من مجرد ظاهرة عابرة مرتبطة بفترة معينة من الزمن ، إلى قيمة إنسانية ثابتة ومتعدِّدة الأبعاد ، بحيث يمكن للإنسان أن يستوعبها وينفعل بها في كل زمان ومكان .

ويملك الأديب مطلق الحرية في اختيار المناسبة التاريخية التي يراها صالحةً كمضمون لعمله الأدبيِّ ، كما يملك الحرية نفسها في تحديد الزوايا التي ينظر منها إليها . ذلك أن ما يراه أديب صالحًا لأدبه ، قد لا يراه غيره كذلك ، فمن المستحيل أن ينفعل كل الأدباء في بلدنا ، بمناسبةٍ ما ، بنفس الدرجة والقدر ؛ نظرًا لاختلاف البيئة والثقافة والفكر ، وهو اختلاف يصل إلى درجة اختلاف بصمات الأصابع ، ويمنح الأدب الإنسانيَّ خصوبتَهُ الصادرة عن منابعه

المتعدِّدة والمتنوِّعة . وإذا كان المؤرخون يختلفون كثيرًا في تحليل حدث تاريخيٍّ معين ؛ إذ يحلله كل منهم من وجهة نظره الخاصة والمتميزة ، فمن باب أولى أن يختلف الأدباء الذين يعالجون الحدث من زوايا أكثر تعددًا وتعقيدًا ، وإن كانوا يستفيدون بتحليلات المؤرخين وبحوثهم .

لذلك فمن المُهِم للغاية أن يكون انفعال الأديب بالمناسبة أو الشخصية التاريخية انفعالاً صادقًا فكريًا وفنيًا ، عندئذ يستطيع أن يعالج المناسبة من وجهة نظرٍ فنية قادِرة على أن تخلِّدها على مرِّ العصور والأزمان .

وللتدليل على ذلك يمكننا أن نأخذ « الحرب » كحدث من أحداث التاريخ المصيرية في حياة الشعوب ، والتي عالجها الأدباء منذ فجر تاريخ الآداب الإنسانية حتى الآن . فالأدبُ قادِر على تحويل الحرب من حدث مرهون بفترة تاريخية معينة إلى أعمال أدبية يتذوَّقها الناس على اختلاف أماكنهم وعصورهم . فالحرب هي قمة الصراع التاريخيِّ من أجل الكرامة والكبرياء والحرية والمستقبل الأفضل ، أو من أجل السيطرة والسطوة والاحتلال والحصول على مغانمَ ماديةٍ ومناطقِ نفوذ . والأدب بطبيعته تجسيدٌ لهذا الصراع ، لذلك لا نَعجب إذا أدركنا أن الأدب الإنسانيَّ كفَنٍّ بدأ مع هذه المعارك من خلال الملاحم الأدبية الشهيرة .

ونحن لا نرفض الوظيفة الحيوية التي يمكن أن يؤدِّيها الأدب للأمة التي تسعى إلى بَلْوَرة شخصيتها القومية والتاريخية ، لكن ليس معنى هذا أن يتخلَّى عن خصائصه الفنية الأصيلة ، فهي التي تجعله حالة كونه أدبًا ، وبدونها تتحوَّل القصيدة إلى نشرة دورية ، والقصة إلى تسجيل حَرْفيّ

للأحداث ، والمسرحية إلى مجموعة من المواقف التي تهتم بالتاريخ المجرد أكثرَ من اهتمامها بموقف الإنسان منها . وهذه كلُّها يمكن أن تُدرَس لقيمتها التاريخية ، لكنها لا تدخل من باب الفن القادر دائمًا على الاقتراب من أصالة الشخصية الإنسانية ، ولمس أوتارها الحساسة ، ثم تقديمها إلى الناس في شكل فنيٍّ متعارَف عليه ، بحيث يجمعهم في وحدة وجدانية مشتركة .

لذلك فعلى الرغم من مرور آلاف السنين على ملحمتَي « الإلياذة » و « الأوديسّا » - على سبيل المثال - وهما الملحمتان اللتان جسَّد فيهما هوميروس معاركَ الإغريق القدامى - فما زلنا نستمتع بهما برغم اختلاف العصر والشعب اختلافًا بيِّنًا ، ذلك لأنهما قصائدُ ملحمية تنتمي إلى الفن الشِّعري وليس لأنهما مجرد معارك تنتمي إلى التاريخ . قد يستعين بهما المؤرخ في دراسته لهذه الفترة التاريخية الحافلة التي أرست تقاليدَ كثيرٍ من القيم والمفاهيم الإنسانية ، لكن يجب ألاّ يَطغى هذا الاتجاهُ التاريخيّ على الجانب الأدبي والفني فيهما ، ذلك لأنه الجانب الأصليّ والأساسيّ ، والمبرِّر الحقيقيّ لوجودهما بهذه الحيوية الإنسانية حتى الآن .

وقد يظن البعض أن مهمة الأديب الذي يَستمِدُّ مادته من التاريخ أسهلُ من مهمة الأديب الذي يخلق عمله ويكوِّنه من خياله المجرد ؛ إذ إن مهمة الأول تَقتصر على اختيار الشخصيات والمواقف التاريخية الحاسمة ثم صبِّها في شكل فنيّ وبناء دراميّ ، فهو لم يُتعِب نفسه في خلق الشخصيات ، لم يُعمِل خياله في إيجاد المواقف التي تُبلوِر هذه الشخصيات ، لأنه لا توجَد شخصية في التاريخ دون أن يكون لها موقفٌ معين يرتبط بها كلما جاء ذكرها . أمّا الأديب الذي يَخلق عمله من خياله البحت فهو يَخلق شيئًا من العدم ؛ لذلك

فإن مهمته أصعبُ وأدقُّ لأنه في حاجةٍ إلى ترتيب ومتابعة وحذف واختيار بصفة مستمرة ؛ إذ إنه يتحرَّك في فراغ عليه أن يملأه بما يتناسب مع خصائصه ، في حين أن الترتيب الزمنيَّ موجودٌ بالفعل بالنسبة للمادة التاريخية وما على الأديب سوى استغلاله والاستفادة منه .

لكن الدراسة المتأنية للأعمال الأدبية التي استمدَّت مضمونَها من التاريخ تؤكِّد عكس ذلك ، وتُثبِت أن مهمة الأديب الذي يَستقي مادته من الأحداث والمواقف التاريخية أصعبُ من مهمة الأديب الخياليّ ؛ ذلك لأن الأول مقيَّد بالشخصيات والأحداث التاريخية والحتميات الدرامية في الوقت نفسه ، بل عليه أن يقرأ تحليلات المؤرخين للموقف التاريخي الذي يعالجه حتى يستفيدَ منها ويتجنَّب أيَّ احتمال لإساءة فهم الموقف ، وفي الوقت ذاته عليه أن يضع الضروراتِ الفنيةَ نُصْبَ عينيه لأنها أدواته التي بدونها يستحيل القيام بعمله .

وكثيرًا ما يتعارض التتابع الزمنيّ للتاريخ مع التسلسُل الدرامي للمواقف ، ذلك التسلسُل الذي لا يَعتمد على التتابع أو الترتيب الميكانيكيّ ، بل على المعنى الكامِن وراء دلالة الأحداث ، ذلك لأن أحداث التاريخ تقع بحكم الحتمية الزمنية ، في حين أن أحداث الدراما تَحدث طبقًا للمعنى الذي تدل عليه . وإذا كان الحدث التاريخيّ هدفًا في حد ذاته ، فإن الحدث الدراميَّ وسيلةٌ إلى هدف أكبر يتمثَّل في العمل الأدبيِّ ككل . لذلك يتحتَّم على الأديب أن يوفِّق بين التاريخ والدراما في عضوية فنية حية ، وإذا تغلَّب عنصر التاريخ على الفن تحوَّل الأديب إلى مؤرخ من الدرجة الثانية أو الثالثة ، لأن التاريخ – في حدِّ ذاته كعلم – ليس مجالَ تخصُّصه .

لكن الأديب ينجح في هذه المهمة الصعبة إذا استطاع أن يضع أحداث التاريخ في خدمة عناصرِ الدراما المختلفة ، من مواقفَ وشخصياتٍ وحوار ، وتطويرها إلى قمتها ثم الهبوط بها إلى نهايتها المحتومة التي يُمليها البناء الدراميّ للعمل الأدبي وليس الموقف التاريخي القائم عليه . وعلى الأديب أيضًا أن يتجنَّب الاتهام بتزييف التاريخ عن طريق الالتزام بالنظرة الإنسانية والشاملة . بهذا لا يقع في خطأ تقليد المؤرخ في عمله الذي يعتمد على التسجيل بالدرجة الأولى ، وفي الوقت نفسه يدخل دائرة الفن الأدبيِّ التي تَهدِف إلى التجسيد الذي يتخذ من التسجيل مجردَ مادةٍ خام قابلة لإعادة الصياغة والتشكيل .

أمّا الأديبُ الذي يَستمدُّ مضمونه من خياله البحت فهو حرٌّ في اختيار أحداث روايته وشخصياتها ، فهو يحذف هذا الموقف ويُضيف ذاك ، ويؤكِّد هذه الشخصيةَ ويسلِّط عليها الأضواء ويضع الأخرى في الظِّل ، وهكذا . إن له مطلقَ الحرية في إيجاد وإضافة ما يَخدم عمله وحذف ما يشوِّهه لعدم تقيُّده بوقائعَ معينةٍ تجعله معرَّضًا للوقوع في منطقة مجهولة بين الفن والتاريخ . ولن يتهمه أحد بتزييف التاريخ ومحاولة إلقاء الضوء عليه بطريقة مُغرِضة ، فهو صانع تاريخ أحداثِهِ بنفسه ، وليس في حاجة إلى دراسة التاريخ لمعرفة العوامل التي أدَّت إلى المواقف التي يُحاوِل بناء عمله الفنيِّ عليها .

لكن الأديب الذي يعتمد على التاريخ في مضمونه يكون دائمًا عُرضةً للوقوع في الخلط المشوَّش بين التاريخ والدراما ، وإذا وقع بالفعل ، فإن صفة الأديب والمؤرخ تنتفيان عنه في الوقت نفسه . وكثيرًا ما يحدث هذا الخلط المشوَّش لأن التاريخ مليءٌ بالمتاهات التي يمكن أن يَضِلَّ الفنان طريقه فيها ،

وحافلٌ أيضًا بالشخصيات الأسطورية والأبطال الصناديد مما قد يؤدِّي بالأديب إلى الوقوف أمامها مذهولاً . وفي لحظة الذهول هذه يتحوَّل العنصر الدراميّ إلى مجرد تسجيل تاريخيّ في قالبٍ روائيّ ، ويقتصر دور الرواية على الزخرف الخارجيّ المشوِّق للاطِّلاع على التاريخ كما فعل جرجي زيدان - مثلا - في رواياته التاريخية ؛ فقد حدَّد منهجه في مقدمة روايته « الحجاج بن يوسف » عندما قال :

« وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضلُ وسيلةٍ لترغيب الناس في مطالعته والاستزادةِ منه ، وخصوصًا لأننا نتوخَّى جهدنا أن يكون التاريخ حاكِمًا على الرواية لا هي عليه ، كما فعل بعض كَتَبة الإفرنج . ومنهم من جعل غرضه الأول تأليفَ الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوبَ الحقيقة ، فيجرُّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يُضِلُّ القُراء . أمّا نحن فالعُهدة في رواياتنا على التاريخ ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمُطالِعين ، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ، ونُدمج في مجالها قصةً غرامية تشوق المطالعَ إلى استتمام قراءتها . »

وهذا الرأي البُدائيّ الذي يعبِّر عنه جرجي زيدان فيما يختص بالرواية التاريخية ، يدل على المحاذير التي يتعرَّض الروائي التاريخي للوقوع فيها . فمهما كانت الحَبْكة في الرواية التاريخية متقنةً - فلا بد لبعض عناصرها أن تنبع من خارجها ؛ أي من بعض تفاصيل الحدث التاريخي الرئيسي الذي تتخذه مضمونًا لها . لذلك يبدو الزمن عنصرًا داخليًا في الرواية الدرامية الخيالية ، في حين يبدو عنصرًا خارجيًا في الرواية التسجيلية التاريخية ، وهنا قد يقترب الروائي كثيرًا من منهج المؤرخ . يقول إدوين موير في كتابه « بناء

الرواية » :

« الزمن في الرواية الدرامية داخليٌّ ، حركته هي حركة الشخصيات . فالتغيُّر والقدر والشخصية جميعًا تتركّز في حدث واحد ، وبانحلال الحدث والعقدة تأتي فترةٌ يبدو فيها الزمن وكأنه توقَّف ، و يترك مسرح الأحداث خاليًا . أمّا الرواية التسجيلية فإن الزمن فيها خارجيّ ، غير مستقرٌّ ذاتيًا وإنسانيًا في نفوس الشخصيات . إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية ، ويتدفّق متخطّيًا الراصدَ له ، بل ويتدفّق فوق الشخصيات التي يستحضرها ومن خلالها . وبدلاً من أن يَضيق منحصرًا في نقطة ، هي النقطة التي تثبتها العاطفة أو الخوف أو القدر في الرواية الدرامية ، يمتد بلا حدود ، مجتازًا الحواجزَ التي كان يمكن أن تضع حدًّا لسَيْره . »

ويعتقد موير أن الحبكة في الرواية الدرامية الخيالية تنهض على التطوُّر المنطقيّ الصارم ، في حين أن الحبكة في الرواية التسجيلية التاريخية تسلسلٌ مُخلخل لبعض الأحداث التي يرتبط بعضها ببعض عن طريق تَسلسُل خارجيّ صارِم : إنه الزمن كما يُدرِكه العقل الإنسانيّ . هذا التسلسل الكونيّ يُكسِب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة ، جاعِلاً التراجيديَّ مسرفًا في العاطفية ، ومحيلاً الحتميَّ إلى عَرَضيّ ، والنهائيَّ إلى نسبيّ ، لذلك لا تتغير الشخصيات في الرواية التاريخية من الداخل بقدر ما يُفرَض عليها التغيير من الخارج ، لأن الروائيَّ الذي يستمد مضمونه من التاريخ غير مقيَّد بحبكة متطوِّرة تطورًا صارمًا كما يفعل الروائي الخياليّ ، فهو لا يبني حدثًا بل يرسم صورة مستمَدَّةً من الأحداث التاريخية التي وقعت بالفعل . وهي صورةٌ تختلف عن الصورة التي يرسمها الروائي الخياليّ ، والتي تتغيَّر كلما مضى في

الرسم . وبرغم أن الشخصياتِ تظل كما هي دون تغيير ، فإن أفكارها وعواطفها تستمرُّ في التغيير والتطوُّر حتى يقعَ التغيير الأخير ، وهي تغيُّرات تمضي غيرَ ملحوظة وفي صمت حتى تقعَ في غير توقُّع في نهاية الرواية .

وإذا أخذنا رواية تولستوي « الحرب والسلام » على سبيل المثال - فسنجد أن الزمن فيها ليس متجسِّدًا في الشخصيات بقدر ما هو عامّ وعاديّ ، وسرعته لا تفرضها مدةُ الحدث وإيقاعُه الدراميّ ، بل على النقيض من ذلك يَجري في رتابة قاسية ، غير متأثِّر بالشخصيات وخارجًا عنها . لذلك ينحصر نُموُّ الشخصيات في نُموِّ أعمارها . وتُبرِز الرواية هذا المعنى فنعرف أن الشخصية الآن في العشرين ثم في الثلاثين وهكذا ، في حين تبدو صفاتها الجوهرية نمطيةً إلى حدٍّ كبير ؛ أي مثل كل شخصية في هذه المراحل المتتابعة من العمل. إن التغيُّر في رواية « الحرب والسلام » عامٌّ قبل كل شيء ، وتتوقَّف حتميته على ما فيه من عمومية . إنه غيرُ متصل بالحدث اتصالاً عضويًا ، فهو سريع تارة ، وتارة أخرى يكاد يكون ثابتًا ، متفقًا في ذلك مع حركة الانفعالات والمشاعر . وهو يتبع المقياس الزمنيَّ الذي يستخدمه الإنسان في قياس مراحل حياته ، فهو منتظم رياضي ، يكاد يكون غير إنسانيّ بلا ملامح . ولا يَتْبَع إلا ضرورةً واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادًا حسابيًا ، والاستمرار في تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر واعتبار لرغباتهم وخُطَطِهم . والزمن في هذا لا يأبه إلا بسَيْرِهِ وحده .

وهنا يقترب الروائيّ من مفهوم المؤرخ لعنصر الزمن . ففي رواية مثل « الحرب والسلام » لا نرى دراما تكتفي بذاتها ، بحيث تُبنَى أحداثها بعضها فوق بعض ، بل نرى الحياة بكل أحداثها وتناقضاتها وصراعاتها ، حياةً تميَّز

طريقَها علاماتٌ هامة هنا وهناك ، تُنبئ عن سَيْر زمن خارجي عام . وهذا السَّيْر هو إطار الحدث ، يبدو خاويًا إذا نظرنا إليه من جهة ، ومليئًا بكل ما يمكن حدوثه إذا نظرنا إليه من جهة أخرى . إنه صدفة وقانون ، فوضى ورتابة ، كل شيء ولا شيء ، على حدِّ قول إدوين موير . فالحياة الواحدة هي الوحدة ، وكل محطة وقوف تمضي بالشخصية مرحلةً تبعد بها عن البداية أو تقرِّبها من النهاية . وحين ننظر إلى الحياة من وجهة نظر كاتِب الرواية التاريخية ، فإن مأساة الحياة تتلخَّص في هذا التقسيم البسيط للناس : شاب ، كهل . مثلما يتتبَّع المؤرخ حياة شخصياته التاريخية .

ويحلِّل بيرسي لبوك في كتابه « حرفة الرواية » العَلاقةَ بين المضمون التاريخيّ والشكل الفنيّ فيقول في معرض حديثه عن « الحرب والسلام » :

« ليس في الرواية أفقٌ محسوس ، ولا حدٌّ فاصِل بين الحياة داخل الرواية وخارجها . فالصِّلة بين الرجال والنساء فيها وفي بقية العالم لا يعوقها عائقٌ ، إذ من العسير أن تزعم أن بيتر وأندرو وبيكولاس يعيشون في عالم خاص بهم ، كما يبدو الناس عادة في الروايات أنهم يعيشون في عالمنا كأيِّ فرد آخر . »

وبعبارة أخرى ، عندما ننتهي من قراءة « الحرب والسلام » نُحِسُّ أن الزمن ما زال مستمرًّا ، بحيث تظل مراحلُ حياة الشخصيات قائمةً في أذهاننا وفي العالم في الوقت نفسه . إنها دورةُ الميلاد و النمو ، فالموت ثم الميلاد من جديد ، والتي يقيس بها المؤرخ حركة التاريخ وإيقاعه . ذلك هو نسيج الرواية التاريخية ، وهو نسيج الحياة كما أنه نسيج التاريخ الإنسانيّ أيضًا . لذلك عندما ننتهي من قراءة رواية تاريخية ناضجة ، نشعر بصدًى ينطلق منها ويتردَّد

في أماكنَ أفسحَ من تلك التي تحدَّدت بها الرواية ، في أماكنَ تتكرر على نطاق بالغ السَّعة . وبالإضافة إلى ذلك فإنها أماكن تظل تُعيد علينا – على أوسع نطاق يمكن تصوُّره – أبعادَ أوضاعِها الأصلية في الرواية وتَناسُبَ أنغامها .

ومع أن الروائي التاريخيّ لا يتحدَّث إلا عن أجيال قليلة فقط ، أو عن شخصيات تاريخية محدَّدة – فإن قوة خياله تجعل الدورة اللانهائية للأجيال تتكشَّف في خيالنا ، فنرى الحياةَ الإنسانية عند ميلادها ونُموِّها ونهايتها ، نرى العملية الكونية في تَكْرارها الأبديّ ، وفي الوقت نفسه نرى فيها كل مظاهر الحياة المختلفة ، أو كل شيء يمكن أن يحدث . وهذه هي التي تتألف منها الأحداث الخاصة في الرواية التاريخية ، وهي التي تملؤها وتُكسِبها حيويتها . هنا أيضًا – كما في الرواية الدرامية – يوضع التنوُّع أمام التفرُّد والحرية أمام الضرورة . فإذا أبرزَ الروائي التاريخيّ واحدًا من هذه العناصر أكثرَ مما ينبغي – أصبحت الرواية بعيدةً عن الصدق التاريخي والصدق الفني في آن واحد ، أمّا إذا حَذَفَ واحدًا منها ، فإن الرواية لن تَمُتَّ إلى عمل الخيال بِصلة ، ذلك لأن الروائي في هذه الحالة سيتقمَّص شخصية المؤرخ ، لكنه لن يقومَ بدوره على خير وجه ، لأن علم التاريخ ليس تخصُّصَه .

ولعل مفهوم الأدب لجوهر الحياة الإنسانية يتشابه إلى حدٍّ كبير مع المفهوم التاريخي في فلسفة شوبنهاور عندما يقول :

« الفلسفة الحَقَّة للتاريخ تتوقَّف على ذلك الاستبصار القائل بأن كل هذه الثُّغرات التي لا آخر لها وما يَعتورها من ارتباك . نرى فيها على الدوام نفسَ الطبيعة التي لا تتغيَّر أبدًا ، وهي تعمل اليوم بنفس الأسلوب الذي عَمِلت به

أمس وستعمل دائمًا . . . ويتجلى التاريخ في كل جانب يُحيط بنا على نفس الصورة ، وإن تلوّن بأشكال مختلفة . ولا تتميَّز فصولُ تاريخ الأمم بعضها عن بعض في الصميم إلا بالأسماء والتواريخ فقط ، وذلك على حين أن المحتوى الجوهريَّ حقًا واحدٌ في كل مكان . »

وإذا كان الفيلسوف الألمانيّ هيرمان لوتزه يؤكّد لنا أن التاريخ لن يكشف لنا أصل البشرية ولا مصيرَها ، فإن الأدب - في هذا المجال - يمكن أن يقدّم إضافةً تتمثّل في الغوص في أعماق النفس البشرية لعله يعود إلينا بكشف جديد عن أصل البشرية ومصيرِها . إن لوتزه يؤمن أن التاريخ لا يزال يبدو لأعيننا مثلما بدا للعصور جميعًا في صورة درب يوصل بين بداية مجهولة ونهاية مجهولة ، كما أن الآراء العامة حول اتجاهه - وهي الآراءُ التي نعتقد أنه يجب علينا أن نتبنّاها - لا يمكن أن تدلّنا بالتفصيل على طريق تعريجاته وأسبابها . فالتاريخ إنما هو خبراتُ الأفراد في ارتباطهم بالعالم وبعضهم البعض على المستوى الظاهري فقط .

هنا تَكمُن إضافةُ الأدب إلى التاريخ . فالأدب قادر على تجسيد خبرات الأفراد في ارتباطهم بالعالم وببعضهم بعضًا ؛ لذلك يُبلور العَلاقة العضوية بين المظهر والجوهر ، بين الاستجابة والدافع ، بين النتيجة والسبب ، بين الفرد والمجتمع ، وذلك من خلال البناء الدراميّ الحي الذي لا يتأتّى للمؤرخ . هذا البناء يحتّم وجودَ البداية المحدّدة والنهاية المُتبلورة اللتين لم يحصل عليهما المؤرخ بعد . وإذا كان المؤرخ يسعى لزيادة وَعْيِنا بالتاريخ من خلال الأفراد - فإن الأديب يهدف إلى تكثيف وَعْيِنا بذواتنا من خلال التاريخ الإنسانيّ . هنا تَكمُن المهمة التاريخية الحقيقية الملقاة على عاتق الأديب .

الفصل الحادي والعشرون
الأدب وعلم السياسة

ارتبط الأدبُ الإنسانيّ بالسياسة منذ أقدم العصور ، وقبل أن تُصبح عِلمًا له أصوله ومعاييره وقواعده . فإذا أخذنا ملحمتي « الإلياذة » و « الأوديسّا » للشاعر الإغريقيّ هوميروس على سبيل المثال – سنجد أن الصراع بين الزعماء السياسيين قد شكّل العمود الفِقريّ لهذا الشّعر الملحميّ ، فلم يكن هناك فارقٌ بين الزعماء السياسيين والقادة العسكريين في ذلك الوقت ؛ لذلك كانت الحروب التي تَضمَّنتْها ملحمتا هوميروس بمثابة الصراع السياسيّ على أرض الإغريق في أوضح صُوَرِه التاريخية .

والوضع نفسُه ينطبق على الشّعر العربيّ منذ عصور الجاهلية ، فكان الشاعر – في كثير من الأحيان – بمثابة المفكِّر السياسي للقبيلة ؛ فهو الذي يوجِّهها بقصائده وخاصة تلك التي تدور حول الحرب والكرامة والكبرياء وأغراض الحماسة الأخرى . وفي عصور ازدهار الحضارة العربية قرَّب الخلفاءُ كبار الشعراء إليهم ، وأصبح الكثيرون منهم من رجال الحاشية . وبصرف النظرِ عن قصائد المديح التي اشتُهِرَ بها بعض الشعراء بهدف الحصول على المِنح والعطايا ، فلقد كان لمعظم الشعراء كلمتهم المسموعة في إدارة دفة شئون الحكم والسياسة العامة للدولة .

وعلى مَرِّ التاريخ كانت تقاس سَعةُ أفق الحاكم بمدى اهتمامه بالفنون والآداب . فمثلاً كانت الملكة إليزابيث الأولى - ملكة إنجلترا - من المعجبين بفن شكسبير ، و كانت من رُوّاد مسرحه ، و كان هو بدوره من رجال بلاطها . وقد مكّنه اقترابُه منها على الاطّلاع على حياة القصور بحيث كتب مسرحياته التاريخية التي تتخذ من ملوك إنجلترا أبطالاً لها ، وفيها بَلْوَر فترات الصراع الدمويِّ للحصول على كرسيِّ الحكم ، وهو الصراع الذي استمرَّ حتى استقرت الأمور في عهد الملكة إليزابيث ، وأصبح العصر الإليزابيثيّ بداية التاريخ الحضاري لبريطانيا كلها فيما بعد .

وغنيٌّ عن الذِّكر أن المفكِّرين والأدباء في فرنسا قد مهَّدوا للثورة الفرنسية بكتاباتهم التي هاجمت الإقطاعَ والإرهاب والظلم الاجتماعيَّ ، وفتحت أذهانَ الجماهير الكادِحة على أوضاعهم التي تتنافى مع كل القيم الإنسانية المعروفة ، بل إن التاريخ يذكر للروائية الأمريكية هارييت بيتشر ستو أنها أشعلت شرارةَ الحرب الأهلية الأمريكية بروايتها « كوخ العم توم » ، التي نُشِرت مسلسلة لأول مرة في عام ١٨٥١ ثم في كتاب في العام التالي . وقد حازت شهرة عالمية ، وتركت أثرًا كبيرًا في الفكر الإنسانيِّ في النصف الثاني من القرن الماضي ، لدرجة أنه عندما زارت هارييت ستو الرئيس أبراهام لنكولن في البيت الأبيض - رحَّب بها بقوله : « أهلاً بالسيدة الصغيرة التي أشعلت الحرب الكبيرة . » فلقد أثبتت لأهل الشمال أن الرِّقَّ نظامٌ يتنافى مع أبسط المبادئ الإنسانية ، أمّا الجنوب فكان يَنضح بالكراهية للرواية ولصاحبتها . ولم يحدث من قبل أن تركت رواية بصماتِها واضحةً على السياسة في عصرها كما فعلت هذه الرواية .

والأمثلة على ارتباط الأدب بالسياسة أكثرُ من أن تُحصَى . ولم يُضعِف هذا الارتباط تحوُّل السياسة إلى علم على يدي السياسي والفيلسوف الإيطاليّ ماكيافيللي (١٤٦٩ - ١٥٢٧) ، بل على النقيض من هذا تمامًا ، فعندما تحوّلت السياسة إلى علم برزَ الدور الرائد للأدب في هذا المجال . فإذا كان ماكيافيللي قد حاول دراسة ما يفعله الناس ، وليس ما يَنبغي عليهم القيامُ به ، فإن دور الأديب يجمع بين الريادة والإضافة عندما يجسِّد ما يفعله الناس ، مُبلورًا في الوقت نفسه ما يَنبغي عليهم أن يفعلوه . لكن هذا لا يعني أن الأديب يخطِّط للسياسي ويُرشِده إلى ما يتحتَّم عليه أن يفعله ، ذلك لأن الأعمال الأدبيَّة تقتصر في مهمتها على بَلْوَرة المستقبل واستشراف آفاقه ؛ مُستخدِمةً في ذلك أدواتها الفنية وأساليبَها الدرامية . وهي مهمة كافية لإلقاء الأضواء الهادية على الطرق التي تشقُّها السياسة المعاصرة ، وإن لم تكن المهمة الوحيدة التي يقوم بها الأدب الإنسانيُّ .

هناك جانبان لعلم السياسة يشكِّلان وجهَي العملة بالنسبة له : الجانب الأول يحتوي ما يمكن أن يسمَّى بالثوابت أو المتكرِّرات أو الأحداث المنتظمة الوقوع أو الروتينية ، أمّا الجانب الآخر فهو جانبُ المتغيِّرات أو الأحداث التي ما زالت جارية ، والتي تُعَدُّ مصدرَ كل المفاجآت في علم السياسة . وإذا كان بعض المفكِّرين السياسيين يميلون إلى اعتبار هذا الجانب الآخر هو وحده الجديرَ باهتمام علماء السياسة ، فما زلنا لا نعرف عنه إلا القليل . أمّا الجانب الأول فنعرف عنه الكثير بفضل الأحداث التي تتكرر أو تخضع لنمط منتظم ، يمكن تقنينُه فيما يُشبِه المعادلات الرياضية التي تعد نهاية المطاف في مجال المنهج العلميِّ . أمّا الأحداث الحية الجارية فهي في حاجة إلى معالجة خاصة ،

وخاصةً إذا أخذت شكل الوقائع المتفرِّدة المؤقتة .

هنا يَبرز دورُ الأدب عندما يَستخرج من هذه الأحداث المتفرِّدة المؤقتة الدافعَ الإنسانيَّ الكامن فيها . فجوهر الإنسان لا يختلف باختلاف المكان أو الزمان ، وإن كان يأخذ من الأشكال والألوان ما يَصعُب على الحصر . لكن الأدب الناضج يخترق المظهر دائمًا بهدف بلوغ الجوهر في صميمه ، وبذلك يتفادى دخول الدُّوامةِ السياسية التي قد تستغرق الساسة تمامًا . فالأدب ينظر إلى السياسة على أنها موقفُ الإنسان من عصره . وعليه أن يُبلورِ هذه العلاقة العضوية والمتغيِّرة بين الإنسان وعصره . والأدب يقف دائمًا مع الإنسان ضد كل ما يهدِّد كيانه ، لذلك لا يهتم كثيرًا بالمتغيرات والتقلُّبات السياسية إلا بالقدر الذي تَطغى به على هذا الكيان . بل إن السياسة – في نظر الأدب – هي من صُنْع الإنسان وحده ، وليس لعلم السياسة معنًى أو مغزًى إلا عند الإنسان ؛ أي أن الإنسانَ هو صانع سياسة عصره ومُبتكِر علمها وليس العكس . وإذا نسيَ رجل السياسة هذه الحقيقة فإن الأدب لا يمكن أن ينساها .

ومن الواضح أن الأديب الناضج يقف موقفًا محدَّدًا من النظم السياسية ، فإذا كانت ديمقراطية ، فإنه يقف بكل قواه لكي يُساندَها حتى تمنحه المزيد من حرية التعبير الفنيِّ عن كل المضامين السياسية التي تخطر على باله . وإذا كانت هذه النظم ديكتاتوريةً فإنه يُقاوِمها بكل وسائله الفنية ، ذلك أن الديكتاتورية تكبت الحريات وعلى رأسها حريةُ التعبير ، وتريد إلزام الأدباء بمضامينَ واتجاهاتٍ تتمشَّى مع سياسة الديكتاتور . والأدب الإنسانيّ الرفيع لا يمكن أن يعيش تحت ظل الإلزام والكبت ، لأنه بذلك يتحوَّل إلى بوق أجوف للدعاية السياسية ومن ثم يفقد دوره الفنيَّ والإنسانيَّ تمامًا . قد يقبل الأديب

بمبدأ الالتزام في ظل النظام الديمقراطي ، لأن الالتزام نابعٌ من داخله ومن قناعته الشخصية بالنظام ، أمّا الإلزام فيُفرَض عليه من الخارج في ظل النظام الديكتاتوري . وهذا هو السر في المعاناة القاسية التي يمرُّ بها الأدباء تحت وطأة الديكتاتورية ، لدرجة أنها تصل إلى حد التشريد والسَّجن والنفي والموت .

وتَنزِع الديكتاتورية المعاصرة إلى استخدام العلم والفن لدعم نظم حكمها ، غير مقتصِرة فحسب على العلوم الفيزيائية والتكنولوجية ، بل تتجاوزها إلى علم النفس والاجتماع والفنون - وفي مقدمتها الأدب - باعتبارها وسائلَ وأساليبَ للتأثير في عقول الجماهير داخل الوطن وخارجه . ويُستخدَم الفنُّ خاصة بطريقة منظمة كوسيلة نفسية اجتماعية ، وذلك في الغالب لغايات سياسية سمتُها الاضطهاد والعدوان . ومن أجل أغراضه ومآربه يَعمِد الديكتاتور المعاصر إلى استخدام أية أداة فنية تُناسِب أهدافه في السيطرة على الاتجاهات والعواطف العامة بين أفراد شعبه والشعوب الأخرى . والدولة الاستبدادية المطلقة تعتبر الحريةَ والفردية والشكلية الأسلوبية والاتجاهاتِ الفوضويَّة في الفن ضربًا من عوامل بث الضَّعف في النظام السياسي ، فهي تفضِّل أن يكون الفن مباشِرًا وقابلاً للفهم حتى يوصِّلَ الرسالة المرغوبة - رسالة الطاعة ومطابقة الجماعة .

ويَجنح الحكام الاستبداديون المعاصرون - مثلهم كمثل القدماء منهم - إلى استخدام الفنون والآداب لتدعيم نُظمهم عن طريق نشر مبادئهم في عقول الجماهير . فحالما يستقرُّ غبار الثورة يعود الفن مرة أخرى تحت الرعاية ، لكنه في هذه المرة يخضع لنظام صارِم . وإن كان بعض عظماء الفنانين والأدباء - في الماضي - قد ازدهروا في ظل ظروف ديكتاتورية نوعًا ما ، كما

حدث في عصر النهضة في إيطاليا – فإنه من العسير على الفنان المعاصر أن يحذوَ حَذْوَهم بعد أن تنسَّم نسيم الحرية ، وعرَف كيف يتذوَّقها ، ورأى أشكالها المتعدِّدة في البلاد الديمقراطية الحديثة . ذلك أن الأمر يتوقف إلى حدٍّ كبير على الميول الشخصية للديكتاتور ، فإن أوغسطس قيصر ، وآل مديتشي ، ونابليون ، وإليزابيث ، وبطرس الأكبر ، كانوا حكامًا وَلوعينَ بالفن والأدب والمعرفة ، لكنهم لا يشكِّلون سوى الاستثناء في هذا المجال . أمّا القاعدةُ فتؤكِّد لنا أن الفنون والآداب الحقيقية لا تعيش في ظل الديكتاتورية .

والدولة الاستبدادية المغلقة لا يوجِّهها الفنان أو الأديب أو جمهورها ، وإنما توجِّهها الحكومة في شئون الأدب والفن وغيره من السلع الاستهلاكية ؛ ذلك أن الفنون والآداب تُعتَبَرُ مجرد سلع استهلاكيَّة في ظل النظم الشمولية ، تنتهي قيمتُها الفنية عند توصيل مضمونها الفكريِّ إلى الجماهير . فالناس يتلقَّون ما ترى الحكومة أنه نافع وخير لهم ، وكثيرًا ما يخصَّص للفن نصيبٌ من الدخل القومي يتناسب وقيمته بوصفه وسيلةً لغايات اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وعلى الفنون والآداب أن تُسايِر الخط السياسيَّ الواحد الذي تتبعه الدولة ، كما أن عليها أن تَنزِع إلى التبسيط حتى تساعدَ معظم القواعد الجماهيرية على استمتاعٍ أيسرَ وتذوُّقٍ أسهلَ . لكن الأشكال الوظيفية البسيطة التي أنتجتها بعض النُّظم الشمولية ليست على الدوام ممتعةً للجماهير ولا قويةَ التأثير فيها ولا مؤديةً إلى الاتجاهات المرغوبة .

ويقول توماس مونرو في كتابه الموسوعيِّ « التطوُّر في الفنون » إنه ليس من الضروريِّ أن تكون هذه الاتجاهاتُ والسياسات المحددة نحو الأساليب في مختلف الفنون ، دائمةً لا يتطرَّق إليها تغيُّر . فإذا كانت النُّظم الديكتاتورية

واقعةً أكثر من الديمقراطية تحت الرقابة وجامدةً تحت الضغوط المتراكمة الراسخة - فإنها قادرةٌ على إحداث تغييرات سريعة مفاجئة في كل حقل بقصد مواجهة أيِّ تغيُّر يطرأ داخليًا أو خارجيًا ، وربما حدث انتقال مفاجئ في الفن نحو الشكلية الأسلوبية أو أيِّ طِراز آخر لم يكن قبل ذلك موضع الرضى ، أو نحو مَنْح الفنان قسطًا أكبر من الحرية في النواحي غير السياسية من عمله ، لكن يظل الأمرُ رهنًا بالمسار الشموليِّ للنظام الديكتاتوريِّ . أمّا إرادة الفنان فتتوارى في الظِّل في انتظار الأوامر والتعليمات العليا .

ويُلاحَظ أن الفنون والآداب تزدهر عادة في ظِل النُّظم التي تنأى عن الاحتكارات التجارية الضخمة والمؤسسات العسكرية الهائلة ، كما تَزدهِر تمامًا بعيدًا عن النُّظم الاستبدادية والديكتاتورية . والدليل على ذلك أن الكثير من الإنتاج الفنيِّ والأدبيِّ الخلاق لكلٍّ من اليونان وروما وإنجلترا وفرنسا وهولندا وألمانيا ، قد تم إنجازُه قبل أن تمضيَ هذه البلاد في طريق بناء الإمبراطوريات ، مع كل ما يقتضيه ذلك من سَحْب الأكْفاء من الرجال ودفعهم إلى مضمار الإدارة العسكرية والتجارية والاستعمارية . وقد بلغ بناء هذه الإمبراطوريات ذروتَهُ في أثناء القرنين الثامنَ عشرَ والتاسعَ عشرَ . ويَصِف الروائي الإنجليزي راديارد كيبلنج المرحلةَ الأخيرة من هذه العملية فيما سَطَّرَ من روايات حول البريطانيين بالهند . ويُضيف توماس مونرو إلى هذا المفهوم قوله :

« إن بعض روائع الأدب الذي أنتجته أمريكا الشمالية ظهر قبل أن يَنتشر جهازُ الإدارة الأمريكية المعقَّدة ، وهو جهاز وُضِع لمجتمع صناعيّ . وجدير بالذكر أن الدولة المركزية المترامية الأطراف عبر القارة تَنزِع فيها الفنونُ

والآداب إلى أن تُصبح بلا شخصية مجردة من الإحساس الشخصيّ ، يُسيطِر عليها الخنوع للبيروقراطية ، فيقع الناس في فِخاخ الهيئات الضخمة والمشروعات الجماعية ، مثل السينما أو التليفزيون ، مع تقسيم المسئوليات ثم إعادة تقسيمها إلى أجزاء أصغر ، وتقلُّ أمامهم فرص إنجاز إنتاج متكامل أو تلحين سوناتا أو تأليف مسرحية بسيطة وتقديمها أمام عدد قليل من النُّصَراء المموّلين القادرين على التمييز ، فإن نفقاتِ إنتاج مسرحية أو فيلم سينمائيّ بأمريكا في هذه الأيام جِدُّ فادحةٍ ، تُثبِّط هِمَّة كل مُنتج لا يطمئن إلى شدة إقبال الجماهير على عمله . والحياة في المدن مكتظَّةٌ بما لا حصر له من مُلهِيات و وسائل تسلية لا تدع وقتًا ولا مجالاً للتخيُّل الهادئ ولا للإجادة في الصنعة . »

ترى هل يستطيع فنان أو أديب أن يُبدع أعمالاً شامخة في ظِل نظام معقَّد التركيب بهذا الأسلوب ؟ هذا أمرٌ يَصعُب البتُّ فيه ، ومع ذلك يتوقف – إلى حدٍّ ما – على التحرُّر من طغيان الإدارة وخوف الحرب وتهديد الفقر . لكنه سيكون من الصعب تبسيطُ الجهاز الإداري ، وذلك لأن كل أداة مستحدثة توفِّر عناء العمل ، وكل زيادة في السلطة والكفاية تؤدِّي إلى المزيد من التوسُّع الإداري . على أن الزمن والتطوُّر السلميَّ قد يَجلبان زيادة أخرى فيما يحظى به الفن من مكانة وتأييد ، فضلاً عن المزيد من وقت الفراغ والمواد اللازمة للعمل الخلاق المتمهِّل . وهنا يُصبِح الوضع أشبه ما يكون بالأبحاث الأساسية في العلوم ، من حيث إنه يحرِّر الصانعَ من الحاجة إلى سرعة إنجاز شيء قابل للتسويق .

أمّا موقف الأديب المعاصِر من التيارات السياسية التي تجتاح عالمنا فيختلف

اختلافًا جذريًا عن أديب العصور السابقة ، ذلك أن ثقافة العالم أجمع تتدفّق اليوم في جعبة كل أمة عصرية ، صغرت أو كبرت ؛ لذلك يرث الأديب مجموعة معقّدة محيِّرة من الثروات الفنية والثقافية أكبرَ بكثير مما يحتمل أن يهضمه ويفسِّره ويستخدمه ، على أنه يرث كذلك فهمًا علميًا أكثر لطبيعة الأدب والتحامه بروح العصر ومحاولة احتفاظه بدوره الرياديّ الأثير .

إن من يتتبَّع الدور الرياديَّ الذي لعبه الأدب الإنسانيّ وسط أمواج السياسة المتلاطِمة – يكتشف أنه كان من أهم عناصر التصحيح التي ساعدت القادةَ السِّياسيين الناضِجين على تجنُّب الكثير من الطرق المسدودة والحلقات المفرَغة والمتاهات الجانبية ، فالقائدُ السياسيّ في كفاحه اليوميّ من أجل تسيير دفة الحكم قد يفتقر إلى المرآة الصادقة التي تعكس له السلبيات المحيطة به ، والتي يمكن أن تتراكم وتترسَّخ ثم تنخر كالسوس في النظام السياسيّ للدولة ، فينهار من أساسه دون أن يتنبَّه أحد لذلك . ولا نقصد بالمرآة هنا أن دور الأدب يقتصر على تقديم صورة أو نسخة مكرَّرة لما يدور في عالم السياسة ، أو ترديد ما يُنادي به علماء السياسة . فالأدب الواعي يُصِرّ على مهمته كرائد يستشرف آفاقَ المستقبل من خلال نظرته الثاقبة إلى مكونات الواقع الراهن ، وبهذا يستطيع تصحيح مسار الفكر السياسيّ .

لذلك يجد الأديب المعاصر نفسه مُضطَرًّا إلى تجسيد الوضع السياسيّ في ضوء جديد ، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات . وعلى العمل الأدبيّ أن يمتلك المتذوِّقين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة الوجدان ودَفْع العقل إلى اتخاذ مواقفَ وقرارات . من هنا كان إصرارُ إرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » على أن يُعالِج المسرح

القواعدَ التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعدُ مؤقتة بعيدة عن الكمال ، وذلك حتى يدفعَ المتفرّجَ إلى عمل أكثر إنتاجًا من مجرد المشاهدة ، ويَحفزه إلى إعمال فكره مع المسرحية ، ثم في النهاية إلى إصدار حكمه الخاص به والذي قد يدفعه إلى انتهاج سلوك معين .

ولا نَزعُم أن المسرح الملحميَّ الذي دعا إليه برتولت بريشت هو الشكلُ الوحيد الذي يمكن أن تتخذه المسرحية السياسية ، وإنما نحن نستشهد بنظريته كدليل على أن الفن ليس شيئًا ثابتًا جامدًا ، وعلى أن وظيفة الفن تتغيَّر مع تطوُّر العالم الذي نعيش فيه . فوظيفة الفن في ظل نظام ديمقراطيّ تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته تحت وَطْأة حكومة ديكتاتورية .

لذا يتراوح الدَّورُ الرياديّ الذي يقوم به الأدب بمختلف فروعه من شِعر ومسرح وقصة بين الاتجاه التعليميِّ الصريح كما نجد في مسرح بريشت ، وبين المذهبِ الفنيِّ التشكيليِّ كما نرى في الأعمال الشّعرية والمسرحية عند أديب مثل ت.س. إليوت .

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين المذاهب الأدبية – وهو الاختلاف الذي يصل إلى حدِّ التناقض الظاهريِّ – فإن كل المذاهب تتفق حول المهمة التصحيحية التي ينهض بها الأدب منذ أن عرَفه الإنسان . ولا شك أن الدور التصحيحيَّ للأديب يتشكَّل طِبْقًا للظروف السياسية لمجتمعه خاصة وعالمه عامة ، وهو دور يتراوح بين التأييد المطلَق للفكر السياسيِّ المعاصر ، والرفضِ الكامل له لدرجة انعدام الرغبة في الانتماء إلى المجتمع والعصر في آنٍ واحد . والرفضُ كأحد المواقف السياسية في مجال الأدب ليس سلبيًا بالضرورة ، بل إن مجرد الرفض هو موقفٌ محدَّد يؤكِّد ويُبلوِر السلبيات التي تَعتوِر الواقع

السياسيِّ ، والتي يتحتَّم على المجتمع أن يتخلَّص منها حتى يستمرَّ في مساره الصحيِّ والصحيح . وكل ذلك يرجع إلى خاصية الطُّموح إلى تحقيق المثل الأعلى والتي تُعَدُّ الفارق الأساسيَّ بين الإنسان وغيره من الكائنات .

وإذا كان كل فنٍّ وليدَ عصره ، ويمثِّل الإنسانية من منظور أوضاع تاريخية وسياسية محدَّدة ، وبقَدْر ما يتلاءم مع مطامح هذه الأوضاع وأفكارها السائدة ، فإن الفنَّ يمضي إلى أبعد من هذا المدى . فهو يجعل كذلك من الموقف السياسيِّ المؤقت واللحظة التاريخية المحدَّدة لحظةً من لحظات الإنسانية ، لحظةَ تفتُّح الأمل نحو تطوُّر متصل . وعلى الرغم من فترات التحوُّل السياسيِّ العنيف والتقلُّب الاجتماعيِّ العميق – فإن تاريخ الإنسانية ليس مجرد طفرات وتناقضات ، وإنما هو أيضًا اتصالٌ واستمرار . والأديب الواعي يُدرك جيدًا أننا نحتفظ داخل أنفسنا بأشياءَ قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، في حين تُحدث فينا أثرها – وذلك غالبًا دون أن نُدرك – بحيث نجدها على غِرَّة وقد طغت على السطح . وفي المراحل السياسية الحَرِجة تعود إلى الظهور أشياءُ كانت كامنةً أو مشتَّتة . وهذه الأشياء هي المجال الذي يَصول فيه الأديب ويَجول ، ويؤكِّد في الوقت نفسه أنه إذا كان الأدب وليدَ عصره ، فهو يجسِّد جوانبَ ثابتة من قسمات الإنسانية الخالدة .

ولا شك في أن الموقف السياسيَّ للأديب موقفٌ مركَّب ومعقَّد ، فهو ابن عصره ، وفي الوقت نفسه يريد أن يقوم بدور الرِّيادة فيه ، عن طريق الخروج عن حدوده التقليدية وإلقاء نظرة موضوعية وجديدة عليه . وهذا الموقف لا يعتمد على التأثُّر وحده أو التأثير وحده ، لكنه مزيجٌ عجيب من العنصرين ، بحيث يستحيل الفصلُ في بعض الأحيان بينهما ومعرفة حدود هذا من ذاك .

ومن الملاحَظ أنه لا يوجَد الأديب الذي يمكنه تصحيحُ مسار عصره السياسيِّ وحده ، بل غالبًا ما يتفاعل مع الظروف السياسية ويمنحها من قوة الدفع وتصحيح المسار ما تُتيحه له ثقافتُه و سعة أفقه وقدرته على الرؤية البعيدة والعميقة . فليس في وُسْع الأديب أن يجرِّب شيئًا غير ما يقدِّمه له عصره وظروفه السياسية . ومن هنا فإن ذاتية الفنان أو الأديب لا تتمثَّل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجاربِ غيره من أبناء عصره ، وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضحَ في الوعي ، وأشدَّ تركيزًا . ولا بد أن تقدِّم رؤية جديدة بحيث تكشف عن الظروف السياسية والعلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضًا .

والأدب – بأدواته الفنية وأساليبه الدرامية – يَزيد من الوعي السياسيِّ عند الإنسان ويمكِّنه من فهم الواقع . وهو لا يساعده على تحمُّله فحسب ، بل ويَزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثرَ إنسانيةً وأكثرَ جدارةً بالإنسان . وهذا الواقع السياسيّ كثيرًا ما يشكِّل المضمون الفكريَّ في كثير من الأعمال الأدبية ، مما يؤكِّد حاجة المجتمع إلى الفنان والأديب بصفته عَرّافَ العصر الحديث ، ومن حقه أن يُطالِبه بأن يكون واعيًا بوظيفته الفنية والفكرية . وهذه الوظيفة تجمع بين التميُّز والوعي الجماعيِّ ، ذلك أن المعالجة الفنية الأصيلة لأيِّ مضمون سياسيّ تمكِّن الأديبَ من التعبير عن فرديته ورؤيته الخاصة ، ومن تجسيد العمليات الجديدة التي تجري في المجتمع في الوقت نفسه . وإذا كان الأديب حريصًا على أداء دوره السياسيِّ ، فلا بد أن يجسِّد التغيير الذي يجتاح عالمه المعاصر ، وأن يساعد على تغييره .

إن الحياة السياسية المعقَّدة جعلت الإنسانَ المعاصر يواجه أجهزةً بيروقراطية

متشعِّبة ، وآلاتٍ ضخمة غير مفهومة ، وغير شخصية تبلغ من القوة والضخامة حدًّا يملؤه إحساسًا بالعجز . من الذي يتخذ القرارات ؟ من الذي يوجِّه أجهزة الدولة ؟ إلى من يتوجه الإنسان طلبًا للعدالة والمساعدة ؟ هذه هي الأسئلة التي تتردَّد مرارًا في كتابات كافكا الروائية مثل « المحاكمة » و « القلعة » . إن أشخاصًا غامضين غير محدَّدين قابضين على السلطة يستدعون جوزيف ك ليحاكموه ويُصدروا عليه حكمهم ، ثم ينفِّذوا فيه الإعدام . أمّا بيروقراطية الكونت وست – مالكِ القلعة البعيدة المنال التي يحاول «ك» عبثًا أن يصل إليها – فتتخطَّى كل منطق . لذلك فالبيروقراطية عنصر حاسِم في غربة الإنسان في المجتمع ، فليس لدى البيروقراطيِّ علاقات إنسانية وإنما لديه ملفات – أيْ أشياء . والإنسان – في الدولة الحديثة – يتحول إلى ملف ورقم ، والميت يُعرَف برقم ملفه . وحتى عندما تتعامل السلطة السياسية مع إنسان بصفة شخصية فهو ليس شخصًا بل مجرد أداةٍ تنفيذية مؤقتة . وهذا الإنسان لا يحتكُّ إلا بالصغّار من ممثِّلي النظام السياسي ، أمّا ممثِّلوه الكبار فيحيط بهم الغموض على البعد .

ويقول فيشر إن هذا الشعور بالعجز من جانب الإنسان الذي يجد نفسه عندما يُواجِه السلطة في موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدريَ ما الاتهام الموجَّه إليه ولا طبيعة الجُرْم الذي ارتكبه – هذا الشعور امتد حتى شمل الإنسانَ في معظم أجزاء عالمنا المعاصر . فلم يعد يتخذ القراراتِ الكبرى ممثِّلو الشعب المنتخَبون ، بل تتخذها مجموعةٌ محدودة من القادة السياسيين . وهكذا تنفصل الدولة عن المُواطِن العاديّ الذي يفكِّر فيها عادة باعتبارها « السلطة أيًا كانت » ، أو « أولئك الجالسين فوق » ، لكنه لا يفكِّر فيها أبدًا

باعتبارها « نحن » .

ويعتقد فرانز كافكا أن هذا الشعور بالغربة يتجسَّد في عالم السياسة والسياسيين ، وطالما أن هؤلاء يتحكَّمون في مقادير الأمور بهذا الأسلوب ، فليس هناك أملٌ كبير في الإصلاح ، وأن على الإنسان المعاصِر أن يَقبل الأمور على عِلاَّتها . وسرعان ما يُصبح شعار « اجلس واصمت » هو الشِّعارَ السياسيَّ السائد . وسرعان ما يختفي المواطِن الإيجابيّ صاحب الرأي الناضج الواعي ، ويُصبِح الانغماس في الحياة الخاصة هو المبدأ السائدَ ، ومن ثم تتضاعف غربة الإنسان في المجتمع الحديث .

وكان ازدياد الشعور بالغربة نتيجةً كذلك للتناقض بين اكتشافات العلم الحديث وتخلُّف الإدراك الاجتماعيِّ والوعي السياسيِّ . وهو الشعور الذي شكَّل مضامينَ كثير من الأعمال الأدبية المعاصرة : فالمعارف الجديدة عن تركيب الذَّرَّة ونظرية الكَمّ والنظرية النِّسبية وعلم السيبرنيطيقا الجديد ، وغير ذلك من الاكتشافات التي رَكِبت السياسةُ العالمية موجتها ، هذه المعارف جعلت العالم مكانًا غيرَ مريح بالنسبة للإنسان العاديِّ ؛ فالمحسوس يُصبِح غير محسوس ، والمرئيّ يُصبِح غير مرئيّ ، وخلف الواقع الذي يمكن أن تُدرِكه الحواس هناك واقعٌ مهول شاسع يفوق الخيال ولا يمكن التعبيرُ عنه إلا بالمعادلات الرياضية . إن الواقع أو الطبيعة التي نظر إليها جيته بعين العالِم وعين الشاعر في آنٍ واحد – قد أصبحت تجريدًا هائلاً ، ولم يعد الإنسان العاديّ يشعر بالراحة والطُّمَأنينة والاستقرار في مثل هذا العالم الذي لا يستطيع فَهْمَه غيرُ العلماء . وهم يهتمون بنظرياتهم واكتشافاتهم أكثر من اهتمامهم بغربة الإنسان في المجتمع الحديث ، وذلك على الرغم من أن غربته

كانت نتيجة لإنجازاتهم . هنا يَكمُن الدور الإنسانيّ الذي يمكن أن يقوم به الأديب تجاه هذا الإنسانِ الضائع في غابة التكنولوجيا المتشعّبة والمتوحشة .

صحيحٌ أن العالم يمكن أن يُشارِك الأديب في إثارة خيال البشر ، عندما استطاع العلم التحليق بالإنسان في الفضاء والهبوط على سطح القمر والكواكبِ الأخرى ، وغير ذلك من الأحلام السحرية التي راودت الخيال البشريَّ منذ أقدم العصور . لكن هذه السيطرة نفسَها على الطبيعة تَزيد من الشعور بالعجز والخوف ، فسرعان ما تحوّلت الأقمار الصناعية إلى جواسيسَ تصوِّر وتَنقل الأخبار مما يَزيد من حدة التربُّص والتحفُّز بين القوى العظمى ، التي أتاح لها عصر الفضاء طاقاتٍ تدميرية رهيبة ، كما أن التفاوت بين الوعي السياسيِّ والتقدُّم التكنولوجي يُثير الفزع . فربما أدت قراءة خاطئة للرادار أو غلطة يرتكبها أحد صغار الفنيين ، أو عطب يُصيب أحد الحاسبات الإلكترونيّة إلى وقوع كارثة عالمية شاملة ، وربما تعرَّضت الإنسانية كلها للفناء دون أن يتخذ أحد قرارًا سياسيًا بذلك .

حتى الزعيمُ السياسيّ المعاصر أصبحَ عاجزًا - إلى حدٍّ كبير - عن تسيير دفة الأمور كما يشتهي تمامًا في هذا العالم المعقَّد المتشابك ، بل إنه أصبحَ يشعر بالغربة ، مثله في ذلك مثل المواطن العاديّ ، لذلك ترك هذا الشعور أثرَه الواضح على الفنون والآداب في القرن العشرين . نجد هذا الأثَر في روايات كافكا ، وفي أعمال دُعاة « الرواية الضد » والمسرحية الضد ، وفي مسرح العَبَث ، وفي قصائد الهيبِز والبيتنكس ، وفي لوحات السيرياليين والتجريديين .

ومن الواضح أن دور الرِّيادة الواعية للأديب يحتِّم عليه استيعابَ أبعاد العصر واتجاهاته ، وبعد ذلك يأتي التأييد أو الرفض أو التعديل أو التصحيح طبقًا لموقف الأديب من عصره ورغبته في مساعدة الإنسان المعاصر وتوعيته فنيًا وفكريًا . في هذا المجال تلعب النسبية دورًا كبيرًا في تشكيل نوعية العلاقة بين الأديب وعصره ، ومُختلِف الحركات الأدبية التي قد تبدو على طرفي نقيض : مثل الواقعية والمثالية ، فإنهما ترتبطان عضويًا بحيث يمكن أن تكون المثالية إرهاصًا للواقعية أو العكس . فالواقعية النقدية في الأصل هي نتيجةٌ للاحتجاج الرومانسيِّ على المجتمع الصناعي الذي يطغى على الحقوق السياسية والاجتماعية للإنسان ؛ وبذلك تكون الرومانسية المثالية مرحلةً سابِقة للواقعية النقدية ، وهكذا .

وهذا يذكِّرنا برأي سارتر الذي يؤكِّد أن الأدب لا بد أن يكون أولاً أدبَ مسئولياتٍ ضخمة تجاه الإنسانية ، لدرجة أنه يعتبره مسئولاً عن كل مظاهر الكبت والردع والتمرُّد والإرهاب والحروب بشتى أنواعها ؛ لذلك يقول سارتر في وصفه لمهمة الأديب وللأدوات التي يستعملها :

« إن الكلمات مسدساتٌ محشوَّة ، و إذا تحدَّث الأديب فإنه إنما يُطلِق النار . حقًا لقد كان في وُسْعِه أن يصمت ، ولكن ما دام قد اختار لنفسه أن يُطلِق النار ، فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل ، بأن يصوِّب نحو أهداف ، لا كطفل يُطلِق النار كيفما اتفق ، مُغلِقًا عينيه ، مقتصِرًا على التلذُّذ بسماع أصوات الطلقات وهي تُدوِّي من بعيد . »

وهذا الرأي الذي أورده سارتر في كتابه « مواقف » إنما يؤكِّد أن مسئوليَّة

الأديب في إبداع عمله لا تقلُّ في خطورتها عن مسئولية الزعيم عندما يُصدِر قراره السياسيَّ . إن مهمة الأديب هي العملُ على تقديم العالم إلى الآخرين ، بحيث لا يكون في وُسْع أحد بعد ذلك أن يتجاهل حريته ، أو أن يتنكَّر لمسئوليته ، أو أن يَزعُم لنفسه أنه بريءٌ من كل ما يحدث . وليس من المعقول مطلقًا أن يُبدع الأديب عملاً ينادي بسيادة الاستعباد والظلم أو يُطالِب بإقرار استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . يقول سارتر في كتابه « مواقف » :

« قد نستطيع أن نتصوَّر روايةً جيدة من تأليف روائي أمريكي أسود ، حتى لو كانت تنضح بكراهية الجنس الأبيض ؛ إذ إن ما يدعو إليه من وراء هذه الكراهية إنما هو حرية جنسه . ولما كان هذا الروائي يَحفِزني إلى اتخاذ موقف كريم عادل منه ، فإنني لن أحتمل – حين أعتبر ذاتي تجسيدًا للحرية الخالصة – أن أبقى في زُمْرة مثل هذا الجنس الظالم . هكذا تجدني أثور على الجنس الأبيض وعلى ذاتي أيضًا بوصفي جزءًا منه ، فلا أملك سوى دعوة سائر الأحرار إلى المطالبة بتحرير الملوَّنين . وليس في مقدور أحد أن يطلب مني – في اللحظة التي أدرك فيها أن حريتي مرتبطةٌ ارتباطًا عضويًا بحرية غيري من الناس – أن أستخدمَ هذه الحرية في الموافقة على استعباد قوم منهم . »

وهذا يعني أن الحرية الإنسانية في كلِّ مظاهرها السياسية والاجتماعية هي المضمونُ المفضَّل بل والأوحد للأدب في نظر سارتر . ومن هذا المنطلَق يضع الأديب الحدود الإنسانية لعالم السياسة حتى لا يتخطّاها ويُهدِر كرامة الإنسان . ولعل هذا يذكِّرنا بالرسائل التي كتبها الشاعر الألماني شيلّر في « التربية الجمالية » ، والتي يؤكِّد فيها أن الإنسان المستعبَد للنظم السياسية وضرورات الحياة المادية لا يمكن أن يكون إنسانًا حرًّا ، وما دامت الحاجة ،

والقمع ، والضرورة ، والسيطرة ، والعَسْف ، والاستغلال وغير ذلك ، هي جميعًا عناصر لا إنسانية تطعن الإنسانَ في صميم آدميته - فلن يتهيَّأ للإنسان المعاصر أن يستردَّ كرامته إلا إذا نجحت حضارته في إحلال منطق الحرية والإشباع محلَّ منطق الضرورة والحاجة .

ويرى الشاعر الفرنسيّ بول فاليري أن رسالة الأدب هي التحدُّث عن الأمور الغائبة التي تُراوِد خيال العالم و وجدانه ، كما لو كانت عتابًا يوجِّهه المستقبل إلى الحاضر . فالأديب هو الإنسان الذي يريد أن يجعل الغائب حاضرًا ، لأنه يُدرك أن القدر الأكبر من الحقيقة يَكمُن فيما هو غائب . لذلك يمكن اعتبارُ الأديب أو الفنان ذلك المرشد الذي يأخذ بيد معاصريه على درب التحوُّل الكبير ، من أجل التعرُّف على ملامح المستقبل وتشكيلها - بقدر الإمكان - حتى لا تأخذَ موقفًا معاديًا من الإنسان . وإذا كان الإنسان المعاصر يرزح تحت وطأة حضارته التكنولوجية الهائلة ، فإنه يتحتَّم على الأدباء والفنانين أن يُهيبوا بكل القوى الإبداعية الكامنة في صدر الإنسان ؛ لكي تنطلق وتحرِّرَه من كل أشكال الكبت السياسي والظلم الاجتماعي . ولعل الأدب يساعد الإنسانَ - في هذا المجال - على شَحْذ قدراته على النقد والاستيعاب ، والاستباق من أجل تجاوز مرحلة الغربة والضياع والرِّقِّ بكل أنماطه العديدة .

الفصل الثاني والعشرون
الأدب وعلم المنطق

تبدو العَلاقة بين الأدب وعلم المنطق واضحةً عندما نعرِّف المنطق بأنه علمُ الاستدلال ، الذي يضع المبادئ العامة التي يتحتَّم على الإنسان أن يُراعِيَها حينما ينتقل من أمور يعرف أو يسلِّم بها إلى أمور أخرى تلزم عنها ، حتى لا ينتهيَ إلى أحكام أو نتائجَ خاطئة . فإذا طبَّقنا هذا المفهوم العلميَّ على منهج الإبداع الأدبيِّ - سنجد أن العمل الأدبيَّ الناضج يبدأ بعرض أمور عامة يعرفها الناس أو يسلِّمون بها ، ومع تطوُّر جزئيات العمل من خلال الالتحام والصراع فيما بينها يحدث التطوُّر الحتميُّ والمنطقيُّ إلى نتائجَ وأمور أخرى ، تُعَدُّ نهايةً طبيعية للأمور العامة التي بدأ بها العمل الأدبيّ . ولا يُهِم إذا كانت هذه النتائج الحتمية متناغِمةً أو متناقضةً مع البدايات التي انطلق منها العمل ، المُهِم أنها نتيجةٌ منطقية وحتمية لنوعية الصراع الذي دار بين جزئيات العمل وخطوطه وخيوطه المشكِّلة لنسيجه العام .

وعلى سبيل المثال نجد أن القياس المنطقيَّ يتحكَّم في العلاقات المتطوِّرة بين جزئيات العمل الأدبيِّ وخلاياه : فإذا وقع حَدَثٌ من نوع معين في مسرحية أو رواية ، فإنه يَستتبِع بالضرورة تفكيرًا ثم تفسيرًا من الشخصيات للأسباب التي أدَّت إلى وقوع مثل هذا الحدث ، وهذا التفسير يؤدِّي إلى سلوكها على نحو

معين ، مما يؤدِّي بدوره إلى حدثٍ آخر ، وهكذا . وإذا كان علماء المنطق يعرِّفون القياس المنطقيَّ بأنه الصياغة الواضحة للمقدمات التي لا بد أن تؤدِّيَ بالحتمية إلى النتيجة التي تلزم عن تلك المقدمات ، فإن نقاد الأدب يقيسون نجاح العمل الأدبيِّ ونضجه بالأسلوب القياسيِّ نفسه ، ومن ثم يجب ألا تكونَ هناك ثُغرات أو فجوات أو خلخلة بين المقدمات والأمور التي بدأ العمل الأدبيُّ بعرضها ، وبين النتائج التي بلغها بعد مراحل الصراع المتعددة .

وإذا كان علم المنطق يضع للإنسان المبادئ الضرورية التي يستطيع بها ضبط فكره ، و وزن أحكامه ، حتى يلتزمَ بالموضوعية المنشودة ، ويتجنب التخبُّط الذي يمكن أن ينطويَ عليه تفكيره ، فإن العلم نفسه يمد الأديب بمنهج للتفكير الصحيح الواضح ؛ حتى يكونَ على بيِّنة بطبيعة تفكيره وقواعده ، وحتى يُخضعَ انفعالاته النفسية وشطحاته العاطفية لوعيه الحاد بمنطق الفن ، وهو المنطق الذي يتجسَّد في الشكل الفنيِّ أو التكوين العضويِّ أو البناء الدراميِّ للعمل الأدبيِّ ، والذي يمنحه شخصيتَهُ المميزة وحياته الذاتية واتساقه الداخليّ . وهذا يذكِّرنا بقول الغزالي : « يكون المنطق بالنسبة إلى أدلة العقول كالعَروض بالنسبة إلى الشِّعر ، والنحو بالإضافة إلى الإعراب ، إذ كما لا يعرف مُنْزَحف الشِّعر من موزونه إلا بميزان العَروض ، ولا يميز صواب الإعراب من خطئه إلا بمحكِّ النحو ، كذلك لا يفرق بين فاسد الدليل وقويمه وصحيحه وسقيمه إلا المنطق . »

وإذا كان في إمكان الأديب أن يشكِّل عمله بأسلوبٍ دراميّ متسِق دون تعلُّم المنطق ، تمامًا كما يستطيع أن يقرض الشِّعر – كما كان الحال عند الشعراء القدماء – دون أن يتعلَّم علم العَروض – فإن هذا النوع من الأسلوب الذي

تَغلِب عليه العَفْوية والتلقائية قد يَدخل بالأديب – في أحيان ليست بالقليلة – في دوائرَ مفرغةٍ ومتاهاتٍ جانبية وطُرق مسدودة ، قد تَقضي على دفعة الحياة داخل العمل الأدبيِّ . صحيح أن التلقائية موجودة في عملية الخَلْق الفنيِّ حتى لا تغلبَ الصنعة أو التصنُّع أو الافتعال ، لكن لا بد من تنظيمها بمقاييس الحتمية المنطقية . لذلك يقول الشاعر والناقد ت. س. إليوت إن الأديب الماهر هو الذي يعرف متى يكون واعيًا ومتى يكون غير ذلك في أثناء عملية الإبداع ، بمعنى آخر : متى يكون منطقيًا ومتى يكون تلقائيًا . ومع ذلك لا ينفصل التتابع المنطقيّ عن الانطلاق التلقائيّ داخل العمل الأدبيّ ، ذلك لأن العنصرين يشكِّلان وجهَيْن لعُملة واحدة : هي الحياة بثوابتها ومتغيِّراتها .

وقد يتساءل البعض : كيف لعلم المنطق الذي ارتبط منذ البداية بواضِعِه الأول أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) أن يكون الخادمَ الأمين للعلوم الطبيعية ، وأن يقومَ بالمهمة نفسِها للفنون بصفة عامة والآداب بصفة خاصة ؟ والرد على هذا التساؤل أن علم المنطق يبحث عن القوانين أو المعايير العامة التي ينطوي عليها الفكرُ الإنسانيّ بصرف النظر عن مضمون هذا الفكر ، الذي يمكن أن يكون علميًا أو فنيًا ، عمليًا أو نظريًا ، ماديًا أو أدبيًا . لذلك لا يختص المنطق بعلم دون آخر ، ولا بفن دون فن ، ولا بنوع من التفكير دون نوع آخر . فمنهجه الشامل في الفكر يجعله ينطبق على كل العلوم والمعارف كما ينطبق على جميع الفنون والآداب . وهذا المفهوم بدأ مع أرسطو الذي عرَّف المنطق بأنه علم قوانين الفكر بصرف النظر عن موضوع ذلك الفكر ، لذلك يَعُدُّه مدخلاً لجميع العلوم والفنون وآلةً لها على اختلاف أنواعها ، وعلى كل من يريد التمكُّن من علم معين أو فن معين أن يتشرَّب بروح المنطق حتى يُصبح

جزءًا عضويًا من منهجه الفكريّ سواء على مستوى الوعي أو اللاوعي .

وكما يعتمد المنطق على الصورة المتكاملة للشيء ، والتي تتألف من موادَّ وعناصرَ ارتبط بعضها ببعضها الآخر بطريقة معينة ، بحيث تظهر العلاقات بين هذه المواد والعناصر على الصورة التي يتميَّز بها الشيء - فإن الأدب يعتمد على لغة الصورة وليست لغة اللفظ والكلمة . من هنا كان تعريف المنطق بأنه علمٌ صوريّ ، أي يعتمد على الصورة ، وهو ما يمكن أن يقال في القصيدة أو غير ذلك من الأنواع الأدبية والفنية . فالقصيدة ليست مجرد مجموعةٍ من الألفاظ والكلمات اجتمعت بطريقة عشوائية ، بل هي عِدَّةُ صور انتظمت بطريقة معينة ، رُوعِيَ فيها الدقة والإحكام بين الألفاظ والكلمات التي تتألف منها .

وإذا كان علم المنطق يميِّز بين الأشياء على أساس صورة الشيء لا مادته ، فيقول عن هذا الشيء : إنه « مقعد » على أساس أن له « الصورة » التي تتميَّز بها المقاعد بصرف النظر عن المادة التي صُنِع منها - فإن النقد الأدبيَّ يميِّز بين الأعمال الأدبية على أساس الصورة أو الشكل ، لا المادة أو المضمون . بل إن كل الإنجازات الأدبية تَكمُن في مجال الصورة والشكل ، لأن المادة في الفن الواحد هي هي ، ففي فن الأدب مثلاً لا تخرج مادة القصائد والمسرحيات والقصص عن استخدام الألفاظ والكلمات . أمّا صورتها فتكمُن في العلاقات التي تربط بين الألفاظ والكلمات التي تتألف منها ، وهي علاقات لا نهائية بحيث يمكن أن تستمرَّ الإنجازات الأدبية أو الفنية إلى ما لا نهاية بدورها .

هذه هي الصورة المنطقية أو الشكل المنطقي الناتج عن العلاقات الكائنة بين

أجزاء المضمون أو القضية أو الحجة في مجال المنطق . وتتعدَّد الصور المنطقية بتعدُّد الطرق التي ترتبط بها الألفاظ والجُمل والقضايا ، لذلك تنصبُّ دراسة المنطق على الشروط التي ترتبط بها هذه الصورة دون المكوِّنات الفعلية ، من هنا جاء وَصْفُهُ بالصورية . كذلك ينصبُّ تحليل النقد الأدبيِّ على نوعية العلاقات بين عناصر العمل الأدبيِّ الذي يعتبر بدوره المحصِّلة النهائية لهذه العلاقات . وكان أرسطو قد حتَّم على الفنان أن يُحدِث تغييرًا في شيء من الأشياء منفصلاً تمامًا عن ذاته هو . فالشاعر - مثلاً - لا بد أن يُحدِث تغييرًا في المادة التي يصنع منها قصيدته ؛ فاللغة هي التي تغيِّر الواقع قبل أن يؤثِّر الواقع فيها .

وعلم المنطق وفن الأدب يتعاملان مع اللغة على أنها الوسيلةُ الرئيسية التي يعبِّر بها الإنسان عن أفكاره ومشاعره ، وبذلك ينقلها إلى الآخرين حتى يتمَّ الاتصال بين الناس ، وتأخذ الحياة الإنسانية طابعها وكيانها . وينظر كل من المنطق والأدب إلى اللغة باعتبارها أداةً رمزية تتألف من ألفاظ وتركيبات من هذه الألفاظ . والألفاظ مجرد رموز متَّفق على معناها بين المتكلِّمين للغة معينة ، أمّا التركيب اللُّغويُّ فهو انتظام هذه الألفاظ على صورة جُمَل تعبِّر عن معانٍ محددة ، فقد تحمل الجملة خبرًا أو تدل على استفهام أو تتضمَّن أمرًا أو تنطوي على تعجُّب أو تشتمل على ثمن أو رغبة .

والتركيب اللُّغويُّ يَتَّبع نوعًا معينًا من القواعد يُعطي الجملة القدرةَ على التعبير الدقيق والمحدد والواضح عن الفكرة . وهذه القواعد اللُّغوية تعرف باسم « النحو » . وبما أن المنطق يهتمُّ بدوره باستنباط القواعد العامة للفكر ، فقد وضح الهدف المشترك بين علم المنطق وعلم اللغة ، والذي يتمثَّل في دقة

التفكير و وضوحه . فإذا كان النحو يبحث في قواعد تنظيم اللغة المعبِّرة عن الفكر ، فإن المنطق يبحث في قواعد الفكر المعبَّر عنه باللغة . والإبداع الأدبي يتأثَّر تأثُّرًا مباشرًا بالمدى الذي يصل إليه الأديب في الاستفادة بتنظيم فكره ولغته المعبِّرة عن هذا الفكر ، لذلك لا بد أن يكون متمكِّنًا من اللغة التي تجسِّد عمله ، ومن المنطق الذي يحكمه ويمنحه شكله المميز .

ويحتِّم روبين جورج كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن » هذا الشرط الضروريَّ لأيِّ إبداع أدبيّ ، فيقول إنه لما كانت غاية من يستخدمون اللغة بإخلاص هي التعبيرَ عن أفكارهم ومشاعرهم ، ولما كانت هذه الغاية تتعرَّض حاليًا للإحباط من جراء عدم الدقة والغموض اللذين يصحبان الاستعمال العاديَّ للغة – فإنه ينبغي على أمثال كل هؤلاء الناس القيامُ بالتعبير عن أفكارهم مستقبلاً باستخدام أشكال لُغوية معينة تُعرَف باسم « الأشكال المنطقية » . ومن الممكن بالطبع تحديدُ المقومات المميِّزة لهذه الأشكال المنطقية تحديدًا مختلفًا بواسطة المذاهب المختلفة للفكر . ولما كانت المعقولات سواءً عند كل الناس بصرف النظر عن اللغة التي يتكلَّمونها ، فإن الأشكال المنطقية تَصلُح لهم جميعًا .

وكل الأشكال المنطقية تبدأ بافتراض نجاح تحويل اللغة إلى صورة نحوية ؛ أي أن فعل الكلام قد تحوَّل إلى « شيء » . وهذا الشيء قد تجزَّأ إلى كلمات ، وهذه الكلمات قد تمَّ تصنيفُها في فئات ، وفقًا لما بينها من تشابه . وكلمات كل فئة قد نُظِر إليها باعتبارها تكْرارًا لوحدة لغوية مفردة ، وتمَّ الربط بين هذه الوحدات بعد تحديد معنًى ثابت لا يتغيَّر لكل واحدة منها ، وهكذا دواليك . وتعديلات المنطقي للغة مثل تعديلات عالِم النحو لها ، يمكن تحقيقُها إلى حدٍّ

معين . وما يحدث عند محاولة تحقيق ذلك هو خضوع اللغة لتوتُّر وضغط يؤدِّيان إلى تمزُّقها إلى قسمين مختلفين غايةَ الاختلاف . وهذان القسمان هما : اللغة التقريرية واللغة الرمزية . ولقد استحوذ العلم على اللغة الأولى، في حين اكتفى الفن باللغة الأخرى .

وهذا ما أسماه إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبيّ » : استخدامين منفصلين للغة . ولقد بيَّن هذا الفارق بتأكيده أن « القول - صحيحًا أم باطلاً - يُستخدَم بقصد الإشارة إلى ما دعا إليه . هذا هو الاستخدام العلميّ للغة ، إلا أنه قد يُستخدَم كذلك من أجل التأثير في المشاعر والاتجاهات التي ترتبت على الإشارة . وهذا هو الاستعمال الانفعالي للغة » . وافترض ريتشاردز أن اللغة ليست فعلاً ، ونسيَ بذلك أنها شيء يُستعمَل ويمكن استعماله باتِّباع سُبل متعدِّدة مختلفة ، ومع ذلك فإن هذا الشيء يظل على حاله ، مثل الإزميل الذي يُستخدَم إمّا لقطع الخشب أو لرفع المسامير . وعلى هذا الأساس ربَط ريتشاردز بهذه النظرية التكنية في اللغة نظريةً تكنية في الفن ، إذ رأى أن الاستخدام الانفعالي للغة هو استعمالُها الفنيّ .

ويوضِّح ريتشاردز الصِّلة بين نظريته التكنية في اللغة ونظريته التكنية في الفن فيقول : « إن كثيرًا من تكوينات الكلمات تُثير مشاعر بغير حاجة إلى أية إشارة لشيء آخر ضمنًا . وهي في هذا مماثِلة للجمل الموسيقية .» ويَعني ريتشاردز بهذا وجودَ انقسام كامل بين « الاستخدام العلمي للغة » ؛ أي استخدامها في تقرير أحكام صحيحة أو باطلة - وبين الاستخدام الجمالي البحت المُشابه للموسيقى ، وهو أقصى ما يتحقَّق مما أسماه بالاستخدام

الانفعالي ؛ أي استخدامها لاستحضار الانفعال .

لكن كولنجوود يعتبر النظريةَ التكنية عند ريتشاردز – سواء في اللغة أو الفن – خطأ فاحشًا ، لأن هذه التفرقة غير حقيقية . ويحاول كولنجوود الالتقاء في منتصف الطريق مع ريتشاردز عندما يوافق على أن الكلام إمّا كلامٌ علميّ يعبِّر عن أحكام صحيحة أو باطلة ، أي يعبِّر عن الفكر ، أو كلامٌ فنيّ يعبِّر عن الانفعال . إن اللغة – في نظر كولنجوود – بعد صَبْغِها بصِبْغة الفكر بفعل النحو والمنطق – لن تتصف إلا جزئيًا بطابع فكريّ ، وأنها لن تظل محتفظة بمهمتها كلغة إلا في حالة عدم اكتمال خضوعها خضوعًا كاملاً للفكر . وربما أصبحت اللغة بفعل النحاة والمناطقة « مطرمة بالمنطق » وهو قول مُشابِه لما قاله برجسون بأن « المكان مطرم بالهندسة » ، إلا أنها إذا امتلأت بالطرم بحيث أصبحت شيئًا جامدًا ، فإنها ستفقد صلاحيتها للمِلاحة ، وستغرق بكل بساطة .

وإذا تغاضينا عن لغة المجاز فإننا نقول إن الكلام من ناحية طابعه العلميّ يحاول الخلاص من مهمته كلامًا – أو لغة – في التعبير عن الانفعال . ولكنه إذا نجح في هذه المحاولة لما ظل كلامًا . وعلى هذا يرى كولنجوود أن تفرقة ريتشاردز بين الكلام العلميّ والكلام الفنيّ إنما هي تفرقةٌ في نطاق الكلام الفنيّ بين الكلام الفنيّ في أصله ، والكلام الفنيّ المستخدَم في أغراض الفهم . والأدب الجيد قادر على استخدام الكلام الفنيّ الأخير لتجسيد البناء المنطقيّ للمضمون ، وذلك من خلال مهارة الكاتب في صياغة جمله بحيث لا يستطيع أي قارئ عادي الذكاء أن يعتبرها هراء عند الاطّلاع عليها ، سواء قرأها بصوت مرتفع ، أو قرأها قراءةً صامتة ، وأخطأ في إدراك نغمة

الكلمات . إن منطق اللغة يحتِّم عدم الفصل بين الشكل والمضمون ، أو بين اللفظ والمعنى . فإذا لم نعرف أية نَغْمة سنستخدمها في النطق بهذه الكلمات – فإننا لن نستطيع قولها إطلاقًا ، إذ لن يكون ما ننطقه كلماتٍ ولا حتى ضوضاء .

وفي العلم – كما هو الحال في الأدب – لا يمكن فصلُ الفكر عن الانفعال عند استخدامنا للغة . فالمضمون في حالة إدراكه شكلاً من الكلمات يعبِّر به عن الفكر ، ولا يعبِّر به عن الانفعال ، واعتباره وحدةَ الكلام العلميّ – أمرٌ مستحيل الوقوع . وسوف نُدرِك هذا بسهولة إذا تأمّلنا هنيهة الكلام العلميَّ في حقيقته الفعلية الحية ، بدلاً من مجرد التفكير في الإشارات التقليدية التي تنقش على الورق ، والتي قد تحسن تمثيل الكلام العلميّ أو تسيء إليه . إن الانفعال – على الدوام – شِحْنة انفعالية تخصُّ فعلاً ما . ولكل نوع مختلف من الانفعال نوع مختلف من التعبير . وإذا نظرنا إلى الاختلاف التقليديّ بين الإحساس والتفكير ، فسنجد أن الشّحنات الانفعالية الناتجة عن التجارب الحسية ، والتي يتم الشعورُ بها على مستوًى نفسيّ محض ، يعبَّر عنها نفسيًا بواسطة أفعال منعكسة انعكاسًا آليًا .

أمّا الشّحنات الانفعالية المترتبة على تجارب الفكر فتعبِّر عنها الأفعال الموجَّهة للغة . فإذا نظرنا للتفرقة بين الوعي والفهم في نطاق الفكر ، فإننا سنرى أن اللغة في صورتها البُدائية الأصلية تعبِّر عن انفعالات الوعي ، إلا أن للفهم انفعالاتِهِ أيضًا ، وينبغي أن يكون لهذه الانفعالات تعبير مناسب ، وهو ما يجب أن يكون اللغة في صورتها بعد صَبْغها بصبغة الفكر . وإذا ضربنا مثلاً بانفعالات الفهم فلن نجد أفضل من الاضطراب الذي دفع أرشميدس إلى

الانطلاق من الحمّام الذي كان يستحمُّ فيه وهو عارٍ خلال الطرقات . لقد كان اضطرابَ رجل نجح منذ لحظة في حل مشكلة علمية ، بل ربما كان اضطرابًا من نوع أكثر تحديدًا ؛ أي اضطراب رجل نجح في التَّوِّ في حل مشكلة الثقل النوعي . وهو اضطراب يختلف في نوعيته وخصوصيته عن أيٍّ اضطراب من نوع آخر ، سواء في مجال العلم أو الفن أو الأدب أو الحياة بصفة عامة .

إن هذا الانفعالَ ليس انفعالاً مُبْهَمًا أو عامًا ، بل هو انفعال محدَّد مناسب تمامًا لفعل فكريّ محدَّد ، ومن ثم فإنه في حالة التعبير عن الانفعال ، فإن الانفعال في نفس اللحظة سيعبِّر عن فعل الفكر كذلك . فليس ثمة حاجةٌ لتعبيرين منفصلين ، أحدهما للفكرة والآخر للانفعال الذي يصحبها ، هناك تعبيرٌ واحد فحسب . إن الفكرة يعبَّر عنها في كلمات ، وهذه الكلمات نفسها تعبِّر كذلك عن الانفعالات الخاصة التي تناسبها . لكن التعبير عن الفكرة بكلمات ليس تعبيرًا مباشرًا أو تلقائيًا على الإطلاق ، فقد مرَّ من خلال الانفعال المتميِّز الذي يُعد الشُّحنة الانفعالية للفكرة . ومن ثم عندما يشرح أيُّ إنسان فكرته في كلمات لآخر ، فإن ما يقوم به مباشرةً وتلقائيًا هو التعبير لمستمِعيه عن الانفعال المتميِّز الذي أُثير داخله عندما استحوذت عليه هذه الفكرة ، وذلك إلى جانب حثه على تصوُّر هذا الانفعال ذاته لنفسه . وبعبارة أخرى أن يُعيد لنفسه اكتشاف فكرته بحيث يتعرَّف إليها عندما يكتشفها باعتبارها الفكرةَ التي عبَّر المتكلِّم عن نَغْمتها الانفعالية المميزة .

وهذه صورة مبسَّطة لما يحدث داخل متذوِّق العمل الأدبيِّ ، فهو يمرُّ بنفس التجربة الانفعالية التي مرَّ بها الأديب من قبل في أثناء إبداعه للعمل . والمضمون الفكريّ الذي يحتوي عليه العمل لا يمكن أن ينفصل عن الشكل

الفنيّ الذي يعبّر عنه . فالأفكار تثير الانفعالات ، والانفعالات تؤدّي بدورها إلى أفكار جديدة ، وهكذا حتى يكتملَ البناء الدراميّ العام للعمل الأدبيّ .
ولعل اللغة الرمزية في هذا المجال أقدرُ على التعبير من اللغة التقريرية التي غالبًا ما تنقل المضمون الفكريّ دون اعتبار كبير للانفعالات المرتبطة به والنابعة منه .
ومع ذلك فإن الرمز الرياضيّ أو المنطقيّ أو أيّ نوع آخر من الرموز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض أنه لا يتصف على الإطلاق بأية خاصية تعبيرية عن الانفعال ، لكن بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة والإحاطة بها - فإنها تستعيد ثانيةً قدرتها على التعبير عن الانفعال الذي تتصف به اللغة بمعناها الحق . وكل عالِم رياضيّ يعرف ذلك ، وفي الوقت نفسه ، فإن الانفعالات التي يُصادِفها علماء الرياضة معبَّرًا عنها في رموزها ليست انفعالاتٍ بوجه خاص ، إنها الانفعالات المميزة الخاصة بالتفكير الرياضيّ .

ويعمِّم كولنجوود هذا المفهوم لكي يحتويَ كل المصطلحات التكنية التي ابتكرت لتحقيق غايةِ أية نظرية علمية فحسب . فإنه بمجرد شيوع استخدامها في كلام العالِم أو كتاباته - فإنها تعبِّر له ولمن يفهمونه عن الانفعالات المميزة التي جاءت بها هذه النظرية . وإذا كان مبتكِرُها صاحبَ موهبة أدبية ، فإنه يختارها منذ البداية بحيث تستطيع التعبيرَ عن هذه الانفعالات بصورة مباشِرة و واضحة بقدر الإمكان . فمثلاً يَستخدم المنطقيُّ كلمة مثل « القضايا الذرية » باعتبارها جانبًا من لغته التكنية . وكلمة « ذرية » هي كلمة تكنية ، أي أنها كلمة مستعارة من مجال آخر وحوِّلت إلى رمز بعد أن تعرضت لتحديدات دقيقة تتوافق مع نظرية . لكن هذه الكلمة كما نتبينها في كلام المنطقي تكون

مشحونةً بالتعبير الانفعاليّ ، ذلك لأنها تنقل للقارئ – وهذا هدف مقصود – تهديدًا و وعيدًا و وعدًا وأملاً .

وعلى هذا فإن الرمزية هي لغةُ الفكر كما هي لغةُ الفن ، ذلك لأنها تعبِّر عن انفعالات ، ومصبوغة بصِبغة الفكر لأنها تكيَّفت للتعبير عن انفعالات الفكر ، وبذلك يتوفَّر لها كل من التعبير والمعنى . فهي بوصفها لغةً ، تقوم بالتعبير عن انفعال معين ، و بوصفها رمزيةً تُشير إلى شيء وراء هذا الانفعال ؛ أي إلى الفكرة التي يُعد التعبير شِحْنتها الانفعالية . هذه هي التفرقة المعروفة بين « ما نقوله » و « ما نعنيه » . إن « ما نقوله » هو ما نعبِّر عنه مباشرةً مثل الإفصاح عن التلهُّف أو الاشمئزاز أو الظفر أو الحسرة ، و « ما نعنيه » هو الفعل الفكريّ الذي تُعدّ هذه التعبيرات شحنته الانفعالية ، وهو ما يصفه كولنجوود بالمجال الذي تُماثِل فيه الكلمات المعبِّرة عن الانفعالات نوعًا من اللافتات ، فيها إشارةٌ تدلنا على الاتجاه الذي جئنا منه ، وإشارةٌ تدل الآخرين على الاتجاه الذي يجب أن يتبعوه إذا أرادوا فهم ما نعنيه ؛ أي إذا أرادوا إعادة إنشاء التجربة الفكرية في أنفسهم ولأنفسهم .

من هنا يوضِّح كولنجوود أن صبغ اللغة تدريجيًا بصبغة الفكر ، وتحوُّلها شيئًا فشيئًا من خلال النحو والمنطق إلى رمزية علمية – لا يدل على تبلُّد الانفعال تدريجيًا ، بل يدل على تدرُّج في الإفصاح عن الانفعال والتخصص فيه ، لأننا لا ننتقل من جوٍّ انفعاليّ إلى جوٍّ عقليٍّ جافّ ، بل ما نحصل عليه هو انفعالات جديدة و وسائل جديدة للتعبير عنها .

ويرى ريتشاردز أن الشِّعر يعتبر من أوضح الأمثلة على أسمى صور اللغة

الانفعالية ، بل ويؤكِّد أن اللغة كانت برمَّتها انفعالية في الأصل ، وأن استخدامها العلميَّ إنما هو تطوُّر متأخر ، وأن معظم اللغة ما زال انفعاليًا . ومع ذلك أصبح هذا التطوُّر المتأخر يبدو استخدامًا طبيعيًا منطقيًا نتيجة لجهود الذين جعلوا من اللغة موضوعَ دراسة وتأمُّل ، مستخدمين في ذلك اللغةَ على نحو علميّ . ولا شك أن الأدباء وعلماء المنطق وعلماء اللغة ونُقاد الأدب قاموا بالدور الأكبر في هذا المجال .

أمّا عن علاقة المنطق بالأدب فيرى ريتشاردز أن العمل الأدبيَّ يملك داخله منطقًا خاصًا به ، يختلف عنه في مجال العلم والحياة ، حيث يفرق المنطق بين الصدق والكذب ، بين الحقيقة والزيف ، بين الواقع والوهم . أمّا منطق الأدب فيحتِّم وجودَ الصدق الفنيِّ الذي لا يخضع لمعايير الصدق في حياتنا اليومية . فإذا تأمّلنا استيعابنا لمسرحية مثلا ، فسنجد أنها تؤلف فيما بينها نظامًا يتوقَّف تصديقُ أيِّ عنصر فيه على تصديقنا لبقية العناصر الأخرى ، وعلى الاستجابة الناجحة التي تَنتج عن قبول هذا النظام النامي بأسره . قد يأخذ بعضها صورة القضية الشرطية المنطقية « إذا حدث هذا فلا بد أن يتبعه ذاك » ؛ أي أنه معتقداتٌ عامة من النوع الذي جعل أرسطو يصف الشِّعر بأنه أكثرُ تفلسفًا من التاريخ ؛ لأنه في أساسه يدور حول الحقيقة الكلية ، لكننا إذا أمعنّا النظر في معظم الأمثلة لهذه المعتقدات ، فإننا لا نصدقها إلا في الظروف الخاصة للتجربة الشِّعرية . فنحن نَقبلها كشروط للتأثيرات التالية ؛ أي لمواقفنا واستجاباتنا الانفعالية ، ولا نقبلها أو نُصدِّقها كما نصدِّق قوانين الطبيعة التي نتوقع صدقها في جميع الأوقات .

لكن منطق الأدب لا ينفصل تمامًا عن منطق الطبيعة التي يجسِّدها . يقول

بيرسي ديرمر في كتابه « ضرورة الفن » :

« إن الجمال أبديٌّ ، ونستطيع أن نقول إنه ظاهر بالفعل كشيء إلهيّ . إن جمال الطبيعة هو في الواقع إرهاصٌ للخير المطلق الذي يَكمُن خلف ما يبدو في الحياة العضوية من قسوة ظاهرة وخلط خلقيّ . ومع ذلك نُحِسّ بأن هذه الأشياء الثلاثة هي في النهاية شيء واحد ، وأن لغة الإنسان لدليل ثابت على الاعتقاد الكليّ بأن الخير جميل وبأن الجمال خير وبأن الحقيقة هي الجمال . والإيمان بوجود إله أكبر دليلٌ على أن هذا الثالوث هو شيء واحد ، لأنها جميعًا مظاهرُ لإله واحد . أمّا بالنسبة للمُلحِد فإنه لا يوجَد أيُّ تفسير لذلك . »

من هذا المقتطف يمكننا القول بأن منطق الفنّ يستطيع أن يُبلوِر هذه الحقيقة الكونية الهائلة ، مما يذكّرنا بالمقدمة البليغة التي كتبها جوزيف كونراد لروايته « زنجي النرجس » والتي يصف فيها مهمة الفنان فيقول :

« إنه يقوم بمحاولة تتسم بالإصرار الكامل ، من أجل إعطاء الكون المنظورِ أعلى حق له ، عن طريق إلقاء الضوء على الحقيقة ، الكثيرة والواحدة ، الكامِنة وراء كل مظهر له . فهي محاولة للاهتداء إلى ما هو باقٍ وأساسي . وإذن فالفنان ، شأنه شأن المفكِّر أو العالِم ، ينشد الحقيقة . فالفن يتناول قطاعًا من قطاعات الحياة لكي يكشف عن جوهر حقيقته ، ويميط اللِّثام عن السر الذي يُلهمه . »

هذه عبارة مُلهِمة لكاتب عظيم اتَّبع التفكير والتنظيم المنطقيّ الدقيق في عمله . فكونراد يطالب للفنون بصفة الحقيقة ، وهي المطالبة التي بدأت مع

أفلاطون واستمرَّت حتى يومنا هذا . فقد تحدَّث أفلاطون عن « الصراع القديم العهد بين الشِّعر والفلسفة » . وكان هذا الصراع يدور حول زعم الشِّعر أن في استطاعته منافسةَ الفلسفة في كشف الحقيقة للإنسان . ويُشبِّه كونراد بدوره الفنان بالمفكر والعالم . ويمثل كولردج واحدًا من نقاد عديدين يرون أن الشِّعر يعتمد في قوته على الصدق . فلماذا كان ذلك الإصرارُ على هذا الرأي :

إن مطلب الحقيقة في الفن هو مطلبٌ حيويّ لوجوده ، لكنها ليست الحقيقة بمعناها المألوف . ففي هذا المعنى المألوف تكون الحقيقةُ هي صفةَ العبارات الواقعية المباشرة عن العالم . أمّا أولئك الذين يتحدثون عن الحقيقة الفنية ، فيقصدون نوعًا خاصًا من الحقيقة ، أو هم يستخدمون لفظ الحقيقة بمعنًى غير معناه المألوف . يقول ت. م. جرين في كتابه « الفنون وفن النقد » : « إن الفنان ، في محاولته فَهْمَ الواقع بطريقته الخاصة ، يُشبِه العالم والفيلسوف والأخلاقي واللاهوتي . أمّا من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يُغفِل طابعه التاريخيَّ ، ويَسلبه قدرًا كبيرًا من دلالته الإنسانية . »

فالفنان – في نظر جرين – يقدِّم تفسيرًا معينًا للتجربة البشرية يفترض أنه صحيح . وهو بهذا يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائقَ لا يستطيع العلم التوصُّل إليها أبدًا ، فكل منهما يصل إلى ما لا يصل إليه الآخر . وإذا كان الفنان يُشبِه العالِم ، فإن نوع الحقيقة التي يصل إليها الفنان والطريقة التي يعبِّر بها عنها ، تختلف في نواحٍ هامة عن العلم ، بل إن ما يستطيع الفن التعبير عنه ، لا يمكن أن يقوله العلم . ويوضِّح جرين أن العمل الفنيَّ مكتفٍ بذاته إلى حدٍّ يفوق بكثير أية نظرية علمية ، وهو إلى حدٍّ كبير عالم منطوٍ على ذاته

له في اتجاهه العام استقلالٌ لا نظير له في العلم . ومن هنا فإن الحقائق الفنية التي تجسِّدها الأعمال الفنية والتي لا يمكن أن تصحِّحها أو تخطئها أعمال أخرى ، تختلف في منطقها عن النظريات العلمية التي يمكن أن تتطوَّر أو تتغير بالمزيد من الملاحظات التجريبية .

وبصفة عامة فإن المنطق الداخليَّ للعمل الفنيِّ هو الذي يحدِّد ما هو محتمل أو ممكن داخل حدوده الخاصة . ونحن لا نفرض عليه معايير المعرفة التقليدية في حياتنا اليومية ، ولهذا السبب يتقبَّل منطق الفن الأسطورة والخيال المنطلق بكل شطحاته ، في الوقت الذي لا يَقبل فيه منطق العلم هذه الشطحات إلا إذا ثبتت علميًا . لكن إذا كان علينا أن نَقبل معايير التصديق المرتبطة بالعمل الفنيِّ ، فكذلك ينبغي على الفنان الذي يُعلِن هذه المعايير بصورة ضمنية أن يفعل ذلك . فمن الواجب أن يكون العمل الفنيّ متماسِكًا معقولاً في حدود المنطق الخاص به . فإذا كان مطلوبًا منا أن نسكن عالم الفنان ، فعليه هو ذاته ألاّ يُغادِرَ عالمه هذا فجأة نتيجةً لتخاذل منطقه ، أو لعجزه عن المحافظة على الاهتمام أو المزاج الدراميِّ . إن المنطق الداخليَّ المتسق للعمل الفنيِّ ينطوي على توقُّعاتٍ لما سيأتي بعد ذلك في العمل في أثناء تكشُّفه . وبمجرد اتخاذنا هذا الموقفَ ، فإننا نلتزم بالصدق الفنيِّ الذي ينطوي عليه هذا المنطق .

حتى مسرحَ العبث الذي يبدو ظاهريًا ضد أيِّ منطق معقول متماسِك – لدرجة أن الكاتب المسرحيَّ يوجين أونيسكو سَخِرَ من القياس المنطقيِّ التقليديِّ في مسرحية « الدرس » عندما قال :

سقراط مات
كل القطط تموت
إذن سقراط قطة

– هذا المسرح كان نتيجةً للمرحلة العصيبة التي مرَّ بها المجتمع الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والتي تحطَّم فيها كثيرٌ من الأصنام . منها على سبيل المثال أن الإنسان مخلوقٌ منطقيّ معقول ولا يصدر عنه إلا كل منطقيٍّ معقول ، في حين أثبتت الحرب العالمية الثانية أن كل شيء بناه الإنسان من حضارة وتراث يمكن أن ينهارَ في لحظات بفعل إنسان آخر مثل هتلر . هذا الإنسان يمكن أن يتراوح في فكره وسلوكه بين النقيضين ، ولا يَحكمه في هذا إلا أدنى درجات المنطق والمعقولية ، في حين يمثِّل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المنطق الجزءَ الأكبر من فكره وسلوكه . لذلك من العبث البحث عن معنًى منطقيٍّ متماسِك لكل ما يقوم به من تصرُّفات ، لأنه يمكن أن يتراوح بين الحكمة والمنطق وبين الاندفاع والجنون .

فقد جسَّد أدب العبث انعدامَ المنطق وراء السلوك الإنسانيِّ المعاصر ، الذي فقدَ كل وحدة تمنح الإحساس بالانسجام والتوافق والمعقولية . وأدب العبث يرى دوره في محاربة العبث واللامنطق الذي يجتاح حياة الإنسان ، عن طريق تجسيده في أعمال مسرحية وروائية وشِعرية . فخير دواء لأمراض العصر المعقَّد الذي نحياه هو تشخيصُ اللامنطق حتى يبحثَ الإنسان عن الطريق الخاص به للتخلص منه ، وخاصة أن داء العبث وانعدام المنطق يسري في العقل الباطن ، بحيث يَصعب على الإنسان تحديدُ ملامحه وتحليل أسبابه . وبذلك يكون أدب العبث مرآةً تعكس وتكبِّر ما يعاني منه إنسان

النصف الثاني من القرن العشرين ، سواء كان يعاني من التفكك أو التشتُّت أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة ، أو فقدان وضوح الرؤية ، أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية ، أو على الربط بين السبب والنتيجة ، أو على الفصل بين الحقيقة والوهم ، أو التّكرار الناتج عن الافتقار إلى الأفكار الجديدة الخلاقة المتسقة منطقيًا ، أو الرقابة التي تُفقِد الحياة منطقها المعقول المتماسِك .

هكذا كان الأدبُ الإنسانيّ - منذ أرسطو وحتى مسرح العبث - يبحث عن المنطق المعقول الكامِن وراء مظاهر الوجود المتغيِّرة دومًا ، حتى يكتشفَ الإنسان معنى وجوده ومنطقه . ومن هنا كانت استعانة الأدب بعلم المنطق في إقامة البناء الفكريّ والفنيّ المتماسِك من خلال الأعمال الأدبية العديدة التي أنتجها الإنسان في مختلف العصور ، وهو البناء الذي يأمُل الأديب وعالِم المنطق أن تقيم الحياة كيانها على غِراره ذات يوم .

الفصل الثالث والعشرون
قانونُ السَّبَبِيَّة في الأدب

لعلَّ من القوانين التي يَعتمد عليها كلٌّ من العلم والأدب قانونَ السببية أو العلِّية . فالعالِم لا يترك في أبحاثه وتجاربه أية ثُغْرة لعامل الصُّدفة لكي يعلِّل به وجود ظاهرة معيَّنة ، بل يتحتَّم عليه أن يتقصَّى أسبابَ هذه الظاهرة حتى يقدِّمَ التفسير العلميَّ للنتيجة التي بلغتها الظاهرة . إن العالِمَ يؤمن ببساطة أن لكل نتيجة سببًا ، وأن الوجود عبارة عن سلسلة طويلة مُحْكَمة من الأسباب أو العِلَل المؤدِّية بالضرورة أو الحتمية إلى نتائجَ بعينها . وهذه النتائج هي بدورها أسبابٌ لنتائجَ جديدةٍ ، وهكذا . لهذا يؤمن العالم أن كل ظاهرة تتعلَّق بمجموعة من الشروط الموضوعية كي نُدرِك كل أبعادها ، وأن توافر هذه الشروط يُلغي وجود عنصر الصدفة تمامًا . فالتسليم بمبدأ الصدفة يَعني تقطيعَ سلسلة الوجود الإنسانيِّ إلى حلقات منفصِلة ، لا رابطَ بينها ولا علاقة من أيِّ نوع . وبذلك يفقد الوجود الإنسانيّ معناه لأنه ينهض أساسًا على قانون السببية أو مبدأ العِلِّية ، الذي لا يتغيَّر بتغيُّر المكان أو الزمان .

ومبدأ الصدفة – إذا اعتبرناها مبدأ على الإطلاق – لا يستند إلى أيِّ تفسير علميّ أو منطقيّ ، وبديهيٌّ ألا يكونَ له تفسير ، لأنه لو أمكن تفسيرُه فلن تُصبح الصدفة صدفةً على الإطلاق ، ولهذا يظل القول ممكنًا دائمًا في غياب

التفسير . يحدث هذا فقط عندما لا نرى سوى ظاهر الأمور ، ولكن إذا تعمَّقنا التحليل والدراسة سنجد أن هناك مجموعة من العوامل المتشابكة ، والأسباب المتسلسلة ، والدوافع المترابطة ، هي التي أدَّت - طبقًا لقانون السببية - إلى ما نُطلِق عليه - ظاهريًا فقط - اصطلاح الصدفة . من هنا كان رَفْضُ العالم ومعه الأديب الناضج لمبدأ الصدفة . لأنه مبدأ لا يستقيم مع المنهج العلميّ ، ولا يخضع للتفسير المنطقيّ ، ولا يَمُتُّ للبناء الدراميّ للعمل الأدبيّ بصلة . إن هذا الوعيَ بقانون السببية يُلغي النظرة الغيبية إلى الوجود الإنسانيّ بشخصياته وأحداثه ومواقفه وظواهره ، ويَدْعَم النظرةَ العلمية التي تُخضِع كل شيء للبحث الموضوعيّ والتحليل المنهجيّ ، والتعليل المنطقيّ ، فليس هناك شيء يحدث مصادفة ، حتى وإن بدا الأمر كذلك في بعض الأحيان .

وما ينطبق على العالِم ينطبق بنفس الدرجة على الأديب الذي يتحتَّم عليه تَجنُّبُ الاعتماد على عنصر الصدفة في عمله الأدبيّ ، لأنه عنصر مُخلخِل للبناء الدراميّ بسبب الثُّغرات التي يُحدِثها فيه . ولا بد أن يبرِّر الأديب وجود أيِّ عنصر داخل عمله تبريرًا فنيًا . ومعظم الأعمال الأدبية الناضجة يَستخدم قانون السبب والنتيجة حتى تسيرَ الأحداث ، وتتوالى المواقف ، وتتتابع الشخصيات والصور في مَسارها الطبيعيّ الذي لا يحتاج إلى تدخُّل الكاتب لتعديله . فليس هناك أيُّ حَدَثٍ موجود دون أن يكون سببًا لحَدَثٍ قادم أو نتيجة لحَدَثٍ مضى ، وإلا فَقَدَ الحدث معناه لخروجه عن التسلسُل الذي يحتِّمه الشكل الفنيّ والبناء الجماليّ للعمل الأدبيّ . إن لجوء الأديب إلى استخدام عنصر الصدفة لا يَعني سوى أن عمله قد فَقَدَ القدرة على النمو الطبيعيّ والتطوُّر من داخله ، بحيث فرض عليه عنصرًا دخيلاً عليه لكي يستمرَّ إلى

نهايته . وبذلك تُصبِح هذه النهاية مفتعَلة ومدسوسة ؛ لأنها لم تكن النتيجة الطبيعية والمنطقية للأسباب والعِلل والعوامل التي طرحها الأديب وافترضها في بداية عمله .

وإذا كان منهج النقد التحليليِّ الحديث يحتِّم غياب عنصر الصدفة من القصيدة الشعرية – فمن باب أولى ينفيها تمامًا من مجال المسرحية والرواية . فالكاتب المسرحيّ الذي يتبرَّع من عِنْدِيّاته – كل حين وآخر – بالصدف التي تغيِّر مجرى الأحداث وتطوِّر فكر الشخصيات وسلوكها ، كاتبٌ لا يَعي أسرار حرفته مما يُفقِده القدرة على إقناع القارئ إقناعًا فنيًا . فالقارئ يشعر بالكاتب وهو يَدسُّ بأنفه ويتدخَّل بشخصه عندما يستخدم عنصر الصدفة ، وبذلك يقف حاجزًا بين مسرحيته وجمهوره ، في حين يحتِّم العمل المسرحيّ الناضج فنيًا غيابَ شخصية الكاتب تمامًا حتى لا يفقدَ موضوعيته . يقول الكاتب المسرحي التشيكي كاريل تشابيك : إن الإنقاذ الوحيد للكاتب من استخدام الوسائل المسرحية الساذَجة مثل عنصر الصدفة – أن يُدخِل في اعتباره القوى الكبرى التي تَحكم الوجود الإنسانيَّ ، تلك القوى التي يكشف لنا عنها ، خطوةً خطوة ، كلٌّ من عِلم الحياة ، وعِلم الاجتماع ، وعِلم الاقتصاد . عليه أن يبيِّن لنا كل الأشكال التي يُثبت الفكر المعاصر وجوده من خلالها ، بالفكرة والفعل . وما زال المضمون الدراميّ لا يَخرج عن صراع النفس البشرية الخالد ، وهو صراعٌ يخضع في جوهره لقانون السبب والنتيجة على الرغم من أنه يبدو أحيانًا صراعًا مع القَدَر وغيره من المفاهيم الغيبية والميتافيزيقية .

ولعل الرواية من الأنواع الأدبية التي يبدو فيها قانونُ السببية كأوضح ما

يكون . يقول إ. م. فورستر في كتابه « ملامح الرواية » : إن الحبكة التي تشكِّل العمود الفقريَّ لجسم الرواية كلِّه عبارةٌ عن سلسلة من الأحداث التي تعتمد أساسًا على الأسباب والنتائج . فإذا قلنا : « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية أو حدوتة ، أمّا : « مات الملك و بعدئذ ماتت الملكة حزنًا » فهذه حبكة . فالمسألة هنا ليست مجرد ترتيبٍ زمنيّ ، لأن الإحساس بالأسباب والنتائج يتحكَّم في هذا التسلسُل الميكانيكيِّ . يقدِّم فورستر مثلا آخر فيقول : « ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببًا لموتها حتى اكتشف أنها ماتت حزنًا على وفاة الملك » وهذه حبكة بها سِرٌّ غامض ، وهي نوع يستطيع أن نتطوَّر به كثيرًا ؛ فهو يُلغي الترتيب الزمنيَّ ، ويبتعد عن الحدوتة الساذَجة بقدر الإمكان . فإذا ورد موت الملكة في الحكاية أو الحدوتة فإننا نسأل : « وماذا حدث بعد ذلك ؟ » أمّا في الحبكة فنسأل : « لماذا ؟» هذا هو الفارق الأساسيّ الذي يراه فورستر بين الحكاية والحبكة . فالحبكةُ الروائية لا يمكن أن يَهضمها جمهور من المستمعين من سكان الكهوف يَفغرون أفواههم غباءً ، كما لا يمكن أن يَهضِمَها أحفادهم المعاصرون من جمهور السينما التجارية . فالسبيل الوحيد إلى بقائهم يقِظين هو القول : « ثم حدث بعد ذلك . . ثم . . إلخ » ؛ لأنهم لا يملكون إلا حُبَّ الاستطلاع ، أمّا الحبكة فتتطلَّب ذكاءً وذاكرة أيضًا .

إن قارئ الروايات الذكيَّ يلتقط الحقيقة الجديدة بعقله بعكس الشخص المُحِبّ للاستطلاع ، الذي يكتفي بالمرور بعينه عليها ، ولذلك يراها بمفردها وغير مرتبطة بالحقائق الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة ، مما يُعجزه عن فهمها وإدراك المغزى الحقيقيِّ من وجودها . فالحقائق والعناصر في

الرواية ذات الحبكة الدرامية الناضجة المتكاملة ، غالبًا ما تكون مرتبطة ومتداخلة ، ولا يتوقَّع القارئ الواعي أن يُلِمَّ بها كلها إلا عند الانتهاء من القراءة ؛ عندئذ يُدرك المعنى العام للرواية ، باستيعابه للأسباب الأولى التي أدَّت إلى النتائج الأخيرة . وعنصر المفأجاة والغموض له أهميةٌ عظمى في الحبكة لأنه يتجاهل الترتيب الزمنيَّ البُدائيَّ ، ويَنثر المواقف والأحداث والكلمات التي لم تفسَّر تفسيرًا تامًا هنا وهناك ، ولا يشرح معناها الحقيقيَّ إلا بعد صفحات . فالغموض أساسُ الحبكة ولا يمكن إدراكه بدون الذكاء . أمّا الشخص الْمُحِبُّ للاستطلاع فلا ينظر إلى أبعدَ من « وبعد ذلك . . . » ، ولكي نستمتعَ بالغموض يجب أن نترك جزءًا من عقلنا مع الموقف الذي لم يكتمل فهمه لدينا ، في حين أن الجزء الآخر مستمرٌّ في سيره مع التسلسُل الزمني للأحداث . ومن حينٍ لآخر يلتقي الجزآنِ فينجلي الغموض ، وهكذا .

والذكاء والذاكرة مرتبطانِ ارتباطًا وثيقًا ، فإذا لم نتذكَّر لم نستطع الفهم ، فإذا نسينا وجود الْمَلِك في الوقت الذي تموت فيه الْمَلِكة – فلن نعرف السبب الذي قتلها . والروائي الذي يصنع الحبكة يتوقَّع ألاّ ننسى كما نتوقع منه ألاّ يتركَ نهاياتٍ مفكَّكة ، فكل حدث أو كلمة في الحبكة لها قيمتها و وظيفتها . كما يجب أن يقتصدَ فلا يستخدم إلا القليلَ منها حتى لو كانت الحبكة معقدة . ينبغي أن تكون الحبكة مترابطةً خاليةً من الشوائب والزوائد . قد تكون صعبة أو سهلة ، وقد تحتوي على أسرار بل يجب أن تكون كذلكَ ، لكنها يجب ألاّ تجعلَنا نضل الطريق الصحيح . هنا تتفاعل الذاكرة مع الذكاء بحيث يُعيد القارئ التفكيرَ والترتيب دائمًا فيكتشفُ مفاتيح جديدة ،

وسلاسل جديدة من السبب والنتيجة . كل هذا يُثير في داخله عناصرَ التشويق والتفكير والتخمين مما يمنحه متعةً فكرية و وجدانية ، تستمرُّ معه حتى الانتهاء من قراءة الرواية ، وكثيرًا ما تستمرُّ بعده .

يقول إدوين موير في كتابه « بناء الرواية » : إن الرواية الدرامية تُعَدُّ من أنضج الأشكال الروائية التي عرَفها الأدب العالميّ ، وذلك لاعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية . يتخذ موير من رواية الكاتبة الإنجليزية جين أوستن « الكبرياء والهوى » مثالاً على هذا فيقول : إن كراهية بطلتها إليزابيث في أول الأمر لدارْسِي كانت حتميةً نتيجةً للظروف التي التقيا فيها ، ذلك لأن دارْسِي كان مزهوًّا بمكانته الاجتماعية ، على حين كانت إليزابيث في وضع حَرِج لمكانة أسرتها غير اللائقة اجتماعيًا ، ولأنهما كانا من طِراز محدَّد الشخصية إلى درجة كان لا بد لهما معًا أن يكره أحدهما الآخر في مبدأ الأمر - فقد كانت إليزابيث صادقةً مع نفسها حين اعتقدت أن دارْسِي جامدُ العواطف متكبِّر حقود ، وقد كانت صادقةً مع نفسها أيضًا حين اعترفت بخطئها وغيَّرت رأيها فيه . إن الحدث هنا يَنْبُع من خلال هاتين الشخصيتَيْن اللتين ظلتا صادقتَيْن مع ذواتَيهما ، وهذا الثبات لديهما الذي يُشبِه قانون الحتمية ، هو الذي يدفع الأحداثَ في سَيرها ، ومن خلال تلك الأحداث تتكشَّف لنا بالتدريج حقيقةُ هاتين الشخصيتَيْن .

وقانون السببية هنا هو الذي يربط بين الحدث والشخصيات في رواية من هذا النوع ، بحيث إن أيَّ تغيُّر في الموقف يتضمَّن دائمًا تغيُّرًا في الشخصيات ، كما أن كل تغيُّر ، درامي أو نفسي ، خارجي أو داخلي في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم ، يَنتج أو يتشكَّل من شيء فيهما معًا . هنا

تبدو الحبكة جزءًا عضويًا من المعنى العام للرواية . وإذا كان التغيُّر في الحدث في رواية « الكبرياء والهوى » يتضمَّن تغيُّرًا في الشخصيات – فإن صِدْقَ الحبكة وقدرتَها على الإقناع الفنيّ يأتي في المقام الأول . ويكون تسلسُل الأحداث حتميًا في مجالين : فلا بد من أن يتوافر فيه صِدْقٌ داخليّ في تَتبُّعِه لتكشُّف الشخصية ، وأن يكون له صِدقٌ خارجيّ بوصفه تطويرًا حتميًا للحدث . بمعنًى آخر فإن الحقيقة والمظهر شيء واحد ، وإن الشخصيةَ حدثٌ والحَدَثَ شخصيةٌ ، وهذا ما يمنح الحبكة طبيعتَها العضوية الحية . فليس في الحبكة ما يُهمِل المؤلفُ تجسيده أو يتركه لافتراض القارئ . قد تتضمَّن الحبكة أحداثًا متقابلة ، لكنها لا يمكن أن تحتويَ على مجرد متناقضات . وهي حتمية منطقية ما دام للشخصيات شيءٌ بداخلها يحدِّد استجاباتٍ بعضها نحو بعض واستجاباتِها نحو الموقف ، والأحداث فيها تسير سيرًا تلقائيًا ومنطقيًا معًا ، ما دامت الشخصياتُ تتغيَّر وما دام التغيُّر يَخلق احتمالات جديدة . هذا السَّير التلقائي الحتمي هو الطابَعُ المميِّز للحبكة في الرواية الدرامية . ينبع كل شيء على نحوٍ لا يقبل التغيُّر منذ البداية ، لكن وَجْهَي المشكلة ، في نفس الوقت ، يتغيَّران فيقدِّمان نتائجَ غير متوقعة وإن كانت حتمية .

وكلا هذين العاملين ، الحتميّ والتلقائيّ أو الضرورة والحرية ، على قدر متساوٍ من الأهمية في الحبكة الدرامية . فخطوط الحدث لا بد لها أن تخطط لكن الحياة تفرِّقها دائمًا و تحوِّلها عن مجراها متسبِّبةً فيما يُطلِق عليه نيتشه « ضياع المعالم » . وإذا بُنِيَ الموقفُ بدون اعتبار لانطلاقات الحياة الحرة ، فإن النتيجة تكون آليةً حتى وإن كانت الشخصيات صادقة ، مما يجعل الرواية خاليةً من الحياة . فالشخصية لا بد أن تكون لها حياتها الخاصة وعالمها المميَّز ،

بحيث لا يقتصر وجودُها على علاقتها بالموقف فحسب . فإذا وُجدت لتُناسِبَ مقتضيات الحدث فقط فإنها لا تملك أية حرية في الاختيار أو التفكير ، بل ولا حتى في التأجيل . إنها داخل الحدث تمامًا تسير معه بلا إرادة ، ولا تفكّر فيما توشِك أن تقوم به . لذلك إذا كان قانون السَّببيَّة ضروريًا بالنسبة لسير الأحداث سيرًا منطقيًا - فإنه أكثر ضرورة للعلاقة الجَدَلية بين الشخصية والحدث .

يلاحِظ فورستر وجود هذا الخطأ الفنيِّ في بعض روايات توماس هاردي ولكن بدرجة طفيفة ، إذ إنه يتحتَّم على شخصياته أن يتوقف نموُّها الطبيعيّ عند كل مرحلة ، وإلا أطاح بها القدر إلى حدٍّ يَضعف معه إحساسُنا بواقعيتها . فهاردي يرتِّب الأحداث معتمِدًا على السببية . الحبكة عنده هي الأساس ويرسم الشخصيات لتستجيب لمقتضياتها . إن شخصياته في قبضة فِخاخ متعددة ، ثم هي أخيرًا مغلولةُ اليد والقدم . فاعتماده على القدر كعنصر محرِّك للأحداث من الخارج يُفقِد الشخصيةَ حياتها الخاصة داخل الحدث ، وبالتالي يبدو الحدث بعيدًا عن شروط الخلية العضوية المفروض وجودُها في الجسم الحيِّ للرواية ؛ ذلك لأن القدر يُفرَض على الشخصيات والمواقف من فوق ، في حين أنه من المفروض أن يتحوّل إلى طاقة محرِّكة لها من الداخل بفعل التناقضات الموجودة بين طبائع الشخصيات المتعددة . يؤكِّد لنا هذا أن قانون السببية يجب أن يَنبُعَ من داخل العمل الأدبيِّ ولا يُفرَض عليه فرضًا من الخارج ، حتى لا يتحوّلَ إلى تسلسُل ميكانيكي يعتمد أساسًا على الترتيب الزمنيِّ .

من هذا يتضح لنا ضرورةُ وجود قانون السببية في كل الأعمال الأدبية

الناضجة ، لأن غيابه لا يعني سوى غياب عناصرِ البناء العضويّ ، والإقناع الفنيِّ ، والشكل الجماليّ . لكن على الأديب أن يُدرِك أن قانون السببية ليس مجرد قانونٍ جامدٍ يُفرَض عسفًا على عمله الأدبيِّ ، بل أداة تنظيمية تساعده على تشكيل عمله بالأسلوب الذي يُبلوِر مضمونَهُ ويجسّده . لذلك من الضروريِّ أن يكون هذا القانون - على الأقل - في لاوعي الأديب في أثناء عملية الإبداع الفنيِّ حتى يتجنَّب الدخول بعملِه في متاهات جانبية ، وطُرقٍ مسدودة ، ودوائر مفرغة لا بد وأن تُصيبه بالثُّغرات والفجوات أو الزوائد والنتوءات ؛ مما يُفسِد شكله الجماليَّ ويضيع شخصيته الفنية المميزة وسط الأعمال الأدبية الأخرى .

الفصل الرابع والعشرون
الأدب وعلم الأخلاق

إذا كان علم الأخلاق من العلوم التي تُعالِج موقف الإنسان من الخير والشر والسلوك والقِيَم والتقاليد والقوانين الوضعية . . إلخ - فلا بد أن يكون هذا العِلم ذا صلة وثيقة بفنٍّ الأدب الذي طالما جسَّد هذه المفاهيم الأخلاقية في الأعمال التي أنتجَت في مجاله من شِعر ومسرح وقصة . ولا شك أن علماء الأخلاق يبذلون جهدًا مطَّردًا لعبور مجالات المناخ الحضاري ، وتَجاوز حدود القواعد الأخلاقية السائدة محليًا ، من أجل الوصول إلى الأسس الحقيقية والراسخة للحكم الأخلاقيّ . وقد أصبحنا الآن أقوى شعورًا مما كنا في أيٍّ وقت مضى بضرورة وصعوبة تحديد أساس نظام أخلاقيّ شامِل ، لا يختلف حوله اثنان في أية بقعة من بقاع المعمورة .

وتَكمُن العلاقة العضوية بين علم الأخلاق وفنّ الأدب في أن حاجة الإنسان إلى الأخلاق لا تنشأ فقط من افتقاره إلى نزعة تامة للتجمُّع ، أو إلى رغبته في إدراك الدلالة الكامنة وراء هذا التجمُّع ، بل تنشأ أيضًا من اختلاف جذْريّ بين الإنسان من ناحية وبين سائر أنواع الحيوان من ناحية أخرى ، فنشاط الإنسان - الفكري أو السلوكي - لا يَنجُم كله عن دوافع مباشرة ، وإنما يستلزم هذا النشاط الضبط والتوجيه بتحديد الوسائل وبَلْوَرة الغايات .

والإنسان – سواء في نظر علم الأخلاق أو في مجال الأعمال الأدبية – يعمل طبقًا لوسائل محدَّدة تؤدِّي إلى غايات مرغوبة ، قد ينجح في تحقيقها أو يفشل . وهذا يعني ارتباطَ سلوكه المادِّيِّ بقيم أخلاقية إنسانية ، من حيث إنه يميِّز بين ما هو صواب وما هو خطأ ، بين ما هو حق وما هو باطل ، بين ما هو خير وما هو شر ، بين ما هو نافع وما هو ضار . ولذلك علاقاته الإنسانية الاجتماعية تشكِّل المجال الذي يبحث فيه علم الأخلاق ، والمادة الخام التي يَصوغ منها الأديب أعماله .

ويبدو دور كلٍّ من علم الأخلاق وفنِّ الأدب في عصرنا الحاضر أكثرَ أهمية وحيوية منه في أيِّ عصر مضى ، لأنه كلما ارتقى الإنسان في السُّلَّم الحضاريِّ ، تَضاعفت أهدافه وزادت حياته تعقيدًا . ويجب ألاّ ننسى أن الطبيعة البشرية تنهض على عنصرين متميزَين : عنصر الفردية وعنصر الجماعية . وإذا لم يعبأ علم الأخلاق بالعنصرين في آنٍ واحد – لا يمكن أن يصل إلى نظرة شاملة للمشكلات الأخلاقية التي واكبت الحضارة الإنسانية منذ فجر التاريخ . كذلك إذا فشل العمل الأدبيّ في تجسيد هذه العلاقة الحَرِجة والمراوغة بين الفردية والجماعية – فإنه لن يصل إلى الفرد الذي لا يستطيع أن يَتصوَّر حياته بدون مجتمع ، كما أنه لن يؤثِّر في المجتمع الذي هو في حقيقته مجموعةٌ من الأفراد ذَوي العلاقات المتشابكة من نوع معين .

ويركِّز علم الأخلاق الضوءَ على ما نسمِّيه بالنشاط الواعي عند كل فرد من أفراد الجماعة ، بما يتحتَّم أن يكون عليه سلوكُهم من مستوًى يحقِّق الخير والسعادة للمجموع ، حتى لو أدَّى هذا إلى إهدار بعض رغبات الفرد أو مُتَعِهِ الشخصية . بهذا يُمهِّد علم الأخلاق الطريق للأديب لكي يختار ما يتراءى له

من التفريعات والتنويعات التي تشكِّل مجرى هذا النشاط الواعي ، ومن ثم يوفِّرعلم الأخلاق على الأديب القيامَ بأبحاث ومجهودات هو في غِنًى عنها ، لأنها ليست في صميم تخصُّصِه وإن كانت تشكِّل خطوة أولى يمكن أن توصي إليه بأعمال أدبية متنوِّعة . بل إن هذه الأعمال الأدبية يمكن أن تجسِّد لعلماء الأخلاق لمحاتٍ ولمساتٍ وجوانبَ أخلاقية لم يصلوا إليها من قبل في أثناء قيامهم بأبحاثهم العلمية . فالأديب الناضج يؤمن باستحالة محاولة وضع الطبيعة البشرية في قالَبٍ صارمٍ لا يعرف المرونة أو التطوُّر . وهو بهذا يشترك مع عالِم الأخلاق الذي يفهم ويُدرِك الحاجات الأساسية للطبيعة البشرية ، من أجل الوصول إلى القيم الأخلاقية والإنسانية التي تُعَدُّ الشرطَ الأساسيَّ لتحقيق التطوُّر والتكامل والتقدُّم والرفاهية في حياة المجتمع .

وتبدو أهمية علم الأخلاق وتتزايد بالنسبة للأدب كلما ارتبط بالمنهج العلميِّ الذي يساعده على أن تكون دراساتُه موضوعيةً وشاملة ومُنصِفة وعملية ، من حيث إمكان تطبيقها في الحدود البشرية للمجتمع ، والبواعث الهامة التي تَحكم سلوك الأفراد كالغذاء والكساء والمأوى وغيرها من الاحتياجات البيولوجية للإنسان . فهذه كلُّها ضروراتٌ أساسية للوصول إلى ما يسمَّى بالصالح العام ، والذي يَعني أن من مصلحة كل شخص أن يفعل كل شخص ما يُرضِي كلَّ شخص بنفس الطريقة : أي أن ثمة خيرًا أكبر وإشباعًا أعظم للرغبة في حياة الجماعة إذا كان الضغطُ الاجتماعيّ ، سواء من خلال القانون أو عن طريق التقاليد ، مطبَّقًا بحيث يصل إلى الفعل الصواب الذي ترضى عنه جميعُ الأطراف المعنية . لذلك يمكن تحقيق الإشباع الكليِّ للرغبة حين تكون الرغبات ممكنةً معًا ، أمّا إذا كانت متنافرةً ومتصارعة

فإنه يَصعب إيجادُ ما نسمِّيه بالصالح العام . ولعل هذا المفهوم يشكِّل النغمة الرئيسية في كثير من الأعمال المسرحية والروائية ، بل إن الصراع الدراميَّ في مثل هذه الأعمال يعتمد أساسًا على تلك الرغبات المتنافرة والمتصارعة وكيفية الخروج بها إلى مجال التناسق والتناغم .

ويقول إروين إيدمان في كتابه « الفنون و الإنسان » إن علماء الأخلاق يؤمنون بأن الأدب يمكن استخدامُه لا كمجرد لغة للتعبير عن حقائقَ أخلاقية أو أصول أخلاقية ثابتة ، وإنما الأعمال الأدبية هي في ذاتها حقائقُ أخلاقية متجسِّدة لم يتبيَّنْها علماء الأخلاق إلا مؤخَّرًا ، وخاصة أن بعضهم كان يظن أن الوعظ والإرشاد والنُّصح من الأعمال والمهام الملقاة على عاتق الأديب ، ونسيَ هذا البعض أن علم الأخلاق نفسه يتجنَّب وعظ الناس ونصحهم ، وإنما يَكتفي بإضاءة الطريق أمام أعينهم . ففي مجال الأدب نجد أن الصور والرموز والمواقف التي تنهض عليها الأعمال الأدبية تُشير إلى ما يجب على العقل أن يدلِّل عليه . ولقد طالبَ علماء الأخلاق بالنظام والتماسك والوحدة ، وأصرُّوا على وجوب معاملة الناس على أنهم غاياتٌ لا كوسائلَ للغايات ، وعلَّموا التضحية بالتافه من أجل المهم ، وبالعَرَضي من أجل الجوهريّ ، كما طالبوا بالنظام لصالح الانسجام والتوافق ، وبالتركيز من أجل تجنُّب التشتُّت وبلوغ الراحة ، والوضوح من أجل تحقيق السلام والسعادة .

أ ليست هذه الحقيقة هي نفس عناصر الأخلاقيات التي تجلوها الممارسة الممتازة ويُنتِجها الإمتاعُ المدرَّب في مجال الأدب والفن بصفة عامة ؟ إن صفة العمل الأدبيِّ الناضج ومذاقه وتفرُّده وظائفُ لنسق يتألف من عناصر .

فالقصيدة الشِّعرية مثلاً تؤلف ذلك التفرُّد الذي تحقِّقه من جراء تلك المواد التي هي جوهرها والمعروضة على هذا النحو الكامل . فإذا اختلفت الكلمات التي تتألف منها القصيدة وظلت الأفكار والمعاني كما هي – لَخرجنا بقصيدة تُخالِف القصيدة الأولى تمامًا ، بل لو تغيَّر أيُّ شيء في القصيدة ، لما أصبحت هناك قصيدة متميِّزة ذات كيان مستقل . وإذا لم يلتزم الأديب في ولاءٍ ودقة بالنسق الذي يتخذه العملُ الأدبيّ حين يتكامل ويقترب من شكله النهائي – لما كان هناك نسقٌ ولما كانت هناك وحدة ولفشل الأديب في بلوغ تلك الخاصية التي لا تعوَّض ، والتي تتميَّز بأنها جوهر الإبداع الفنيّ وطابعه الداخليّ .

ولا جُناحَ على علماء الأخلاق عندما يشغلون أنفسهم بالنظر إلى الأدب من جانبه الأخلاقي والاجتماعي . لكن هذا لا يمنح أحدًا الحقَّ في استبعاد العواطف وإسقاط الحواس والغرائز من حساب العلم الطبيعي أو في التعريف بمنهجٍ ما . فلا شك أن حياة الحواس وتأثيراتِ الانفعالات تتطلَّب التحليل والدراسة ، ولا بد من أخْذِها في الحُسبان في أيِّ برنامج أخلاقي ، كما يجب تجسيدُها وتحديدُها في الأعمال الأدبية حتى يتعرَّفَ عليها الناس ، ومن ثم يزداد إدراكهم لذواتهم . وقد ساعدت كشوف فرويد ونظرياته في علم النفس على تأكيد الشكوك الأخلاقية التي ساورت علماءَ الأخلاق فيما يختص بالجانب الأخلاقي للأدب . فالأصداء الجنسية التي تتردد في الأدب بصفة خاصة وفي الفن بصفة عامة ، والانتقال السهل من الاستجابات الحسية المهموسة إلى الأشكال الجمالية والعكس ، كل هذه الكشوف أكَّدت مخاوفَ المتزمتين من علماء الأخلاق . ومهما تكن النتائجُ التي تُستخلَص من هذه الحقائق ، فإن الأدباء المحدثين وقُدامى المتزمتين متفقون على الحقائق ذاتها .

ولعل الجانب الأخلاقيَّ الحقيقيَّ في الأدب يتمثَّل في رفض الأديب الفصلَ بين الوسائل والغايات ، وبين الدوافع والأفعال ، وبين المضمون والشكل . فالأديب ليس انتهازيًا يسعى وراء الفرصة السانحة أو منافقًا أو مُداهنًا في اتصالاته بالناس . ولكنه حين يزاول فنه ، فهو يزاوله في موضوعية وبعيدًا عن التحيُّز . وربما كان من الأفضل أن نقول إنه يمارسه وهو يهتم اهتمامًا مشغوفًا بوسائله ومادته وتنظيمها بالمضمون الذي يريد التعبير عنه بأفضل وسائل التعبير عنه . وربما كان المثل الأعلى الأخلاقيّ للكمال والانسجام لا يتحقَّق وجودُه على أفضل وجه إلا في مِنْهاج الفكر الموضوعي والبحث العلمي ، وكلاهما شبيه بالفن في هذا المجال .

ومن الصعب على الناس العاديين إدراكُ القيم والنُّظم الأخلاقية على المستوى النظري والفلسفي . هنا يَبرز الدورُ الحيويّ والخطير للفنون والآداب التي تترجم القيم المجرَّدة إلى وجود يتناول التجربة الفعلية للحياة اليومية ، أو تجسِّد صورَ الوجود القائمة في عالم المُثُل . من ثم فالفنون والآداب في أشكالها وقوالبها الفعلية الملموسة لا في صيغها النظرية ، تجسِّد الأهداف الأخلاقية الضمنية ، تُبلور مجال القيمة الفعلية أو المتخيَّلة ، التي تتضمَّنها أية نظرية أخلاقية . وخيرات الحياة ذاتها – التي هي قوام الأخلاق – تحقق وجودها الجليّ المحسوس في الفنون . ويندر أن نجد خيرًا قد تُنادي به أية نظرية أخلاقية ، لا يجسِّده أو يُبلوِره فنٌّ من الفنون بطريقة أو بأخرى . فالفن يملك من الحيوية الفعلية ما يمكنه من تخليد القيم الأخلاقية النظرية . والفنان يُحِس بهذه القوة إحساسًا لا ريبَ فيه خلال عملية الخلق الفنيّ . ومن أخص مواهبه أنه يُوحي بهذا الإحساس بالقوة في نفوس القارئين لفنه أو المشاهِدين أو

المستمعين له . فإن كانت وظيفة علم الأخلاق تهذيبَ الحياة وتنسيقَها على نحو قد تبلغ معه أقصى درجات الحيوية وأن تجعلها تتحقَّق ، فأين في غير روائع الفن يمكن أن نَلْحظَ أو نجدَ ذلك التحديد والتجسيد والإعلاء من شأن التجربة ؟

وإذا كان علماء الأخلاق التقليديون قد هاجموا دعوى الفن للفن التي راجت في أواخر القرن التاسعَ عشرَ ، وأطلقوا عليها مذهبَ أصحاب الأبراج العاجية الذين يتخذون من الفن مَهربًا ومَلاذًا ، لكن الفنونَ إذا اعتُبِرت مهربًا فذلك يرجع إلى أسباب معقولة ، فهي مَهْرَب من فوضى النفس الداخلية ، ومن الشعور بالاضطهاد والتعذيب اللذين يمارسهما ذَوو النفوس المريضة نفسيًا وعصبيًا ، ومن الهَوَس الاجتماعي المنتشِر في مجتمع منحل فاسد . . . إلخ . ففي مجال الشِّعر ذي الإيقاع المنتظم في قوافيه ، نجد نظامًا وانسجامًا وسلامًا وتوافقًا مع النفس والمجتمع والكون . لذلك نجد أن القيم التي يخص بها علماء الأخلاق السلامَ والتوافق ، تحقَّق وجودها بطبيعة الأمر في مجالات الفن وروائعها الخالدة .

ومع ذلك فالتركيب أو البناء الدراميّ الذي ينهض عليه العملُ الأدبيّ أو الفنيّ بما فيه من تناغُم وانسجام وتوافق ، ليس مجرد وسائلَ للسلوى والهروب ، بل هو دلالاتٌ وتحذيرات وإيماءات إلى الصورة التي سيكون عليها النظامُ الأخلاقي والإنساني في المجتمع . فالعمل الأدبي الرفيع - بحكم أنه نظام يَنبع من ذاته وتسيطر عليه وتَحكمه وسائلُ وموادُّ وغايات بذاتها - دليلٌ على النظام الحيوي الذي يتمتع به عقل الأديب و وجدانه ، والذي يتحاشى فوضى البربرية أو الهستيرية أو الغوغائية من ناحية ، ويَكشف من

ناحيةٍ أخرى النُّظم المتعسّفة في كل صورها . هذه الفردية تحققت في الفنون والآداب إلى حدٍّ ما ، أمّا في الحياة نفسِها فلم يُهتدَ إليها بعد سواء في ظل النُّظم الديمقراطية أو الديكتاتورية .

وإذا كان عالِم الأخلاق في الماضي يُشير للفنان ويُوعز له ، فإنه في العصور الحديثة - مع إيمان الفنان العميق بفرديته وبالدور الأخلاقي العظيم الذي يمكن أن يقوم به - قد بدأنا نتنبَّه إلى الحقيقة التي تؤكد أن علماء الأخلاق يستوحون بدورهم ما تنطوي عليه الفنون والآداب من خواطر ولمحات ولمسات . فما يدعونه لأنفسهم من حق الحديث عن قيم الحياة والتوافق والسعادة الحيوية ، والوجود المستنير الحافل المتنوِّع - قد تحققت مِراراً وتَكْراراً على أيدي الأدباء والفنانين ، واستمتع بها عُشاق الروائع الأدبية والفنية . وهذه الروائع ما هي إلا صورٌ لماهيَّة حياة أدركت ذاتها . وحين تقدِّم الفنون صوراً متجسِّدة وحيَّة لمثل هذه القيم المتحققة بالفعل - فلا بد أنها تتحوَّل إلى قيم قوية الإغراء للخيال ومُثيرة لمشاعر الحُب والتجاوب عند المتذوقين . فهي تؤلف - كما قال كثير من الكُتّاب ابتداءً من أفلاطون حتى تولستوي - لغةً عالمية من حيث قدرتُها على التراسل والتخاطب ، وأقدر على الإقناع الفني من لغة المصطلحات والإرشادات والوصايا الأخلاقية .

إن الأعمال الأدبية و الفنية آثارٌ تَنطبع على صفحة الخيال في شفافية و وضوح بالقدر الذي تسمح به مواهب الفنان وقدراته . وهي بحكم وضوحها وشفافيتها ذات قدرة على الاستمالة والإغراء كعواملَ تهذيبية . إنها الخيال يمنح بصورة مجسدة مُقنعة ما قد يوصي به العقل عن طريق المنطق الجَدَلي والمنهج العلمي . فهي مُثُل رفيعة دليلها واضح متجسِّد في وجهها

الجميل ، وفي الفنون تُصبِح القيمة المحسوسة وصدقها المعترف به كلاً لا يتجزأ و وحدةً لا تنفصم . لقد دعت الأديان ثم علماء الأخلاق إلى الأخوّة الإنسانيّة وتعاون البشر على اقتحام الحياة ، لكن الفنون والآداب كان لها قَصَبُ السَّبْق في هذا المجال ؛ لأنها تتحدث بنظام من أعماق الشعور عن أشياء ذات أهمية إنسانية يرى فيها الإنسان إلحاحًا وضغطًا يوميًا ، وهي تُحيل اضطرابات النفس والعاطفة إلى مُتَع المشاعر ولذائذها ، تلك المتع التي تنفذ إلى داخل الإنسان بإيقاعاتها وألوانها وقيمها ومعانيها من خلال السمع والبصر . فروائع الشِّعر مثلاً لا تعبِّر عن موضوعات عميقة فحسب ، بل تحوِّل هذه الموضوعات إلى صور ، وهذه الصور إلى أشياء تُغري وتُقنع . وهي تنشئ للبشرية تشريعًا أخلاقيًا لا يُدانيه فيه من حيث الأصالة والفاعلية تشريعٌ سواه . وقد اعترف الطُّغاة بقوة الأنشودة والصورة والكلمة وما لها من سطوة وسلطان ، لذلك كان من الطبيعي أن يعترف علماء الأخلاق الجادون بهذه الحقيقة أيضًا .

وفي مقال بعنوان « دفاع عن الشِّعر » يوضِّح الشاعر الإنجليزي شيلّي الدورَ الأخلاقيَّ العظيم الذي قام به الشعراء على مرِّ التاريخ ، دون لجوءٍ إلى الوعظ المباشر والنصح السقيم . فهم يجسِّدون في أعمالهم روح الحق والخير والجمال ، لأنها تتربَّع على عرش قلوبهم . لذلك يستطيع الشاعرفي قصيدة واحدة أن يَحتويَ الطبيعة الإنسانية والنظام الكونيَّ كله ، وأن ينفذ إلى أعماق هذه الألغاز بروح وثابة . والشعراء - في نظر شيلّي - هم شرّاح الإلهام الإلهي ، وهم المرايا المعاصِرة التي يرى فيها البشر حياتهم المستقبلة ، وهم مشرِّعو العالم وإن لم يُعتَرف بهم .

وعندما يتكلم شيلّي عن الشِّعر فهو يقصد الروح التي تتقمَّص كل الآداب والفنون وليس مجرد الكلام المنظوم أو المقفَّى أو الموزون . فالشِّعر يفسِّر طبيعة أسمى وأقدس ما في داخلنا . وهذه الأشياء وغيرها مما يتصل بالوجود الإنساني في أخصِّ خصائصه قد أفصح عنها بكل جلاء أولئك الشعراءُ الذين وُهِبوا حساسية زائدة وخيالاً خصبًا . إنهم يلوِّنون كل ما يتصل بهم بألوان شفافة ، فالكلمة صورة فريدة في تصوير منظر أو عاطفة تمس الوتر المسحور وتُحيي في أولئك الذين عجزوا عن الإفصاح عن عواطفهم صورةَ الماضي الدقيق . لذلك يَهَبُ الشِّعرُ الخلودَ لأجمل وأفضل ما في العالم ، فهو ينتشل من يد الفَناء كلَّ المقدسات التي تجعل من الإنسان أفضل المخلوقات ، ويسمو بجمال أجمل الأشياء ويَهَبُ الجمال لأحقرها ، وهو يزوِّج البهجة بالهلع ، والحزن بالفرح ، والمطلق بالنسبي ، والأبدي بالمتغيِّر ، كذلك يوحِّد تحت سلطانه المتناغِم كلَّ الأشياء المتنافِرة ويغيِّر كل ما يمسه ، وكل صورة تشع في داخله تتحوَّل بحيلة غريبة إلى تجسيد للروح التي يخلقها . فكيمياؤه الخفية تحوِّل تلك المياه السامةَ التي يصبُّها الموت على الحياة إلىٰ ماء عذب في أكواب ذهبية .

ويرى شيلّي أن وظيفة الشِّعر هي نزعُ نِقاب الألفة عن العالم ، وتقديم الجمال العاري الناعس الطَّرْف الذي هو روح صوره . وسواء أ كان ينشر ستاره الرمزيَّ أم يزيح النقاب الأسود للحياة عند النظر إلى الموجودات ، فهو يخلق وجودًا داخل وجودنا ، ويضطرُّنا إلى أن نشعر بما نُدرِكه ، وأن نتخيَّل ما نعرفه ونُعايِشه . فالشاعر هو المبدع أو الكاشِف عن أسمى أنواع الحكمة واللذة والفضيلة والمجد ، وليس هناك من يستطيع تهذيبَ الحياة الإنسانية

مثلما يفعل الشاعر . ورَأيُ شيلّي هذا يذكّرنا بمدرسة النقد التحليلي الحديث ، التي تؤكّد أن التجربة الشّعرية أو الفنية بصفة عامة تمنح الإنسان من التوازن والتناغم مع العالم ما يَزيد من سَعة أفقه ورحابة صدره واحترام نفسه بما يمنعه من الإتيان بأعمال تَمَسُّ كرامته أو تجرح الآخرين أو تؤذيهم . لذلك يقول بعض النُّقاد من أمثال إ. أ. ريتشاردز إنه من المؤكّد أن الشخص الذي يتذوّق الشّعر - مثلاً - أكثرُ أخلاقيات من الشخص الذي لا يُبالي به . ولنتخذ مثالاً على الطبيب الذي يتذوّق الشّعر وزميله الذي ينظر إلى هذا الفن على أنه مَضْيَعَةٌ للوقت : فالأول ينظر إلى المريض المخدر بين يديه فوق مائدة العمليات على أنه إنسانٌ له طموح وآمال وحُب للحياة وعِشق للجمال ، وعليه أن يتفنّن لكيلا تنطفئَ هذه الشعلة المقدسة ، ولكي تستمرَّ الحياة بكل جمالها وروعتها . أمّا الطبيبُ العمليّ الذي لا يُعير للشّعر التفاتًا ، فإنه ينظر إلى المريض في غرفة العمليات على أنه جثة حية قد تكتب لها الحياة أو قد تموت ، لأن هناك حاجزًا بين الطبيب والمريض بحيث لا يجمع بينهما الشعورُ الشامل بالإنسانية والحياة ، فالطبيب مجرد طبيب بِحُكْم وظيفته العملية والمريض مجرد مريض بِحُكْم ظروفه السيئة .

من هنا كان ارتباطُ الفن بالأخلاق الإنسانية التي لا ترتبط بمنطقة معينة أو عصر محدَّد بنوع معين من التقاليد والعرف ، فهي الأخلاق التي نراها في الحب والعطف والحنان والرقة والذوق ، وبدونها تتحوّل الحياة إلى مجرد غابة مليئة بالوحوش المفترسة . فالأسد لا ينظر إلى الغزال المُنطلِق في الغابة على أنه حيوان رشيق جميل بحيث يُثير في نفسه إحساساتِ الحُب والسُّمُوّ ، لكنه في نظره مجرد وجبة شهية من اللحم الطازج الطريّ .

إن الفن يسمو بالإنسان فوق كل الاعتبارات العملية والنفعية والشخصية والحسية ، لذلك لا يمكننا أن نسمِّيَ أدب البورنوجرافية والإثارة الجنسية الفاضحة أدبًا جميلاً عظيمًا ، لأنه لا يُثير فينا سوى الإحساسات الحيوانية التي يشاركنا فيها الحيوان ، في حين نرى جسد المرأة العاريَ مثلاً في الفن العظيم وقد تحوَّل إلى مجموعة من الألوان الجميلة والإيقاعات المتناسقة ، التي تَزيد من احترامنا وحبِّنا لها وليس مجرد اشتهائنا لجسدها . هذا هو الفارق بين حب الفنان للمرأة وحب الحيوان لأنثاه : الأول إحساسٌ بالجمال والسمو الدائم ، في حين أن الثانيَ مجرد لذة وقتية ، تنتهي بمجرد إشباعها .

وهذا هو الفارق الأخلاقي بين صورة امرأة عارية لرينوار أومودِلياني وبين صورة فاضِحة لامرأة عارية في وضع جنسيٍّ مثير . وهو الفارق نفسه بين روايات الروائي الإنجليزي د. هـ. لورانس الزاخرة بالصراع الجنسيّ ، لكنها تثير فينا التفكير والتأمُّل ، وبين كتاب « الحديقة المعطرة » للرَّحّالة الإنجليزي ريتشارد بيرتون ، وهو الكتاب الذي ينضح بالجنس ولا يقصد به سوى الإثارة الجنسية تمامًا على غِرار كِتاب « رجوع الشيخ إلى صباه » . كذلك نجد الفارق نفسه بين قصة تصوِّر مأساة مجرم خارج على المجتمع بسبب ظروف خارجة على إرادته – وغالبًا ما يكون المجتمع ممثلاً لهذه الظروف – وبين قصة تركِّز كل همِّها على ذكاء المجرم وعبقريته بحيث يبدو بطلاً أمام القُراء لدرجة إغراء البعض بأن يحذوَ حَذْوَهم – وذلك على الرغم من أن القصتين تبدوان بناءً جميلاً متناسقًا ينطبق عليه كل الشروط الجمالية للفن .

هناك في الواقع خيطٌ رفيع يفصل بين هذا وذاك بحيث يتعذَّر التعرُّف عليه في بعض الأحيان بالنسبة للمتذوِّق غير المتمرِّس . لكن الحكم الفصل في هذه

القضية الفنية الأخلاقية أن الشكل الجميل لا بد أن يحتويَ مضمونًا جميلاً بحكم استحالة الفصل بين الشكل والمضمون ، لذلك لا يمكن أن نقول إن الجمال يمكن أن يكون غيرَ أخلاقيّ ، لأن التجربة الجمالية ترتقي بمشاعر الإنسان ومن ثم تسمو بأخلاقياته . لذلك يقول الفيلسوف الإسباني المعاصر جورج سانتايانا إن الجمال يبدو بمثابة أوضحِ مظهرٍ للكمال ، وأعظم دليل على إمكان تحققه . ولما كان الكمال هو المبرِّرَ الأوحد للوجود ، فلا غروَ أن تكون للجمال أهميتُه في تدعيم الحياة الأخلاقية . لهذا يؤكِّد سانتايانا في كتابه « الحِس الجماليّ » أن الجمال هو الضامِن لإمكانية توافق النفس مع الطبيعة ، ومن ثم فإنه سبب كافٍ للإيمان بسموِّ الخير الأخلاقي . ومثل هذه النتيجة تقرِّب مذهب سانتايانا في اللذة الجمالية من شتى المذاهب المثالية في الفن ، ما دامت قيمة الفن تتمثل في الطابَع الأخلاقي الشامل الذي يُضفيه النشاط الفنيّ على الحياة الإنسانية بصفة عامة .

ويضع البعض الفنَّ في مستوًى أدنى بكثير من مستويات الأخلاق أو العلم أو الدين أو الفلسفة ، لكن هؤلاء ينسَون أو يتناسَون أن الفن يَزيد من ثراء تجربتنا النفسية والجمالية ، وأن الكشف عن الجمال إنما هو أكبر دليل على إمكان تحقُّق الخير الأسمى في صميم التجربة البشرية . فالفن هو الشكل الوحيد من أشكال الفعل ، الذي يستطيع أن يزوِّدنا – عن طريق تأمُّل الجمال – بذلك التحقُّق المثالي الذي هيهات للتجربة الحياتية أن توفِّره لنا ، وهو اتحاد الحياة والسلام معًا . ولعل هذا هو السبب في أن الجهد الأخلاقي غالبًا ما يصطبغ بصِبغة جمالية .

وإذا كان سانتايانا يربط علم الأخلاق بعلم الجمال برباط وثيق ، فذلك

لأنه يريد أن يُخضِع القيمَ الجمالية للقيم الأخلاقية أو العكس . فهو يرى ثمة تبادلاً طبيعيًا بين الأعمال الفنية وأفعال الحياة ، لأن جمال الفن لا يمكن أن ينفصل عن إنسانية السلوك . وسواء نظرنا إلى الفنون الجميلة أو إلى الفنون النافعة ، فإننا لا بد أن نُدرِك أن الجهد الأسمى الذي لا بد للإنسان من أن يبذله لكي يحيا حياةً إنسانية بمعنى الكلمة ، إنما هو ذلك الجهد الذي يتجلَّى في خلق الجمال وتذوُّق الآثار الجمالية .

كذلك يؤكِّد الفيلسوف الفرنسيّ المعاصر ألان أنه في الإمكان اعتبارُ الخير صورةً من صور الجمال . فهو يرى أن الفلسفة التقليدية كانت على حقٍّ حينما جعلت من القيمة الأخلاقية شكلاً من أشكال القيمة الجمالية . فمن الواضح أن الموجود الجميل يملك طابعًا أخلاقيًا بل دينيًا جعل معظمَ الأديان تلتمس في شتى الفنون أسمى تعبير عنها . من هنا كانت المسئولية الخطيرة الملقاة على عاتق الأديب أو الفنان ، وهي المسئولية التي يقول عنها الفيلسوف والأديب الفرنسيّ سارتر في كتابه « مواقف » :

« ليس من شك في أن العمل الأدبيَّ إنما هو واقعة اجتماعية ، فلا بد للكاتب – حتى قبل أن يُمسِك بالقلم – من أن يكون على اقتناع عميق برسالته وأنه لا بد من أن يكون مُشْبَعًا بروح المسئولية تجاه عمله . والواقع أن الأديب مسئول عن كل شيء : عن الحروب الخاسِرة أو الرابحة ، عن ضروب التمرُّد وأصناف الرَّدْع ، وهو إذا لم يكن حليفًا طبيعيًا للمظلومين فإنه لن يكون إلا شريكًا للظالمين . ليس لأنه أديب فحسب ، بل لأنه إنسان أيضًا . ولا بد له كذلك من أن يعيش تلك المسئولية ويريدها . فالفن لا يَنقدُ الحياة ، بل الحياة نفسها تعبيرٌ عن المشروعات ، وقد اختار هو الكتابة مشروعًا له . »

ولا يقصد سارتر بهذا أن يتحوّل الأدب إلى أبواق دعاية للمبادئ والقيم الأخلاقية ، فهو يرى أن مجرد نقد الحياة ليس من وظيفة الأدب في شيء لأن الأدب يُعيد صياغة الحياة كلها ، لدرجة أن الحياة نفسها عبارة عن تعبير عنه وليس العكس . وهذا يتفق إلى حدٍّ كبير مع الناقد كليف بل برغم أنه يرفض أيَّ مضمون أخلاقي للعمل الأدبيِّ . يعتقد بل في كتابه « الفن » أن التجربة الجمالية التي يُثيرها العمل مستقلةٌ تمامًا عن الغايات الأخلاقية . فمَحَكُّ الجودة في العمل الأدبيِّ يَكمُن في قيمته الفنية فقط . ومع ذلك نستطيع القول بأن العمل الفنيَّ يمكن أن يكون وسيلة إلى الخير والقيم الأخلاقية ، إذا نظرنا إلى القيم الفنية ذاتها على أنها وسيلة إلى قيم أخلاقية : أي أن القيم الفنية ذاتها هي ذاتها أخلاقية لأنها تهدف إلى الخير بوجه عام . لذلك يوضِّح بل « أن القيم الهامة في العمل الفنيِّ هي القيم الفنية . وإذا نظرنا إليها كوسيلة للخير ، فليس هناك ما هو أحق منها بالاعتبار . »

إذن نستطيع القول بأن أفلاطون وأرسطو وهوراس ودانتي وسبنسر وميلتون والقرن الثامنَ عشرَ برُمَّته وكولردج وشيلّي وماثيو أرنولد و ولتر باتر وسانتايانا - على سبيل المثال لا الحصر - كانوا جميعًا يؤمنون بالضرورة الأخلاقية وإن كانوا يختلفون فيما بينهم في مدى استقصائهم وتطويرهم لها .

وهذا يذكِّرنا بقضية التعليم والمتعة ، وهي القضية القديمة قِدَمَ الأدب الإنساني نفسه ، والتي أثارت ذلك الجَدَل الطويل الذي استمرَّ قرونًا حول ما إذا كانت وظيفة الشِّعر التعليمَ أو الإقناع . لقد قال الشاعر اللاتيني هوراس « إن الشعراء يودون أن يعلِّموا الناس أو أن يولِّدوا المتعة أو أن يجمعوا بين

هذين الشيئين معًا . » كما أن بوالو أوصى الشعراء بأن يَجمعوا بين المنفعة واللذة ، وقال رابان « إنه لكي يكون الشِّعر نافعًا يجب أن يكون مُمتعًا أولاً ، فالمتعة هي الوسيلة التي يستخدمها الشِّعر لتحقيق غايته وهي المنفعة . » أمّا درايدن فيقول إنه « يشعر بالرضا حينما يولِّد شِعره متعة لدى القارئ ، إذ إن المتعة هي الغاية الرئيسية للشِّعر وإن لم تكن غايته الوحيدة . أمّا التعليم فيحتل المرتبة الثانية فيه ، فالشِّعر يقوم بمهمته التعليمية في اللحظة التي تتولَّد فيها المتعة . »

ويؤكِّد إ. أ. ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبيّ » أن ماثيو أرنولد عندما قال إن الشِّعر نقد الحياة فإنه عبَّر عن حقيقة جليَّة لدرجة أن الناس دائمًا يُغفِلونها لا لشيء إلا لجلائها . فالفنان مهتمٌّ بتسجيل التجارب التي تبدو له جديرة بالاحتفاظ وبوضعها في صورة ثابتة . وهو أيضًا أكثر قدرة من غيره على المرور بتجاربَ قيِّمةٍ جديرة بالتسجيل ، ذلك لأنه يُعَدُّ النقطة التي يظهر عندها نمو العقل البشري . وتجاربه الفنية ذات القيمة الإنسانية تمثِّل تنظيمًا للدوافع التي نجدها في حالة اضطراب وصراع وفوضى لدى عقول الغير ، فعملُه الفنيّ تنسيق لما هو مضطرب في معظم أذهان الناس . وعندما ينجح الفنان فإن قيمة نجاحه تتمثَّل دائمًا في قدرته على إيجاد مقدار من النظام أكثر دقة وكمالاً وشمولاً مما يحققه الغير ، وعلى الإفادة من إمكانات الاستجابة والنشاط بدرجة تفوق استفادة الغير . لذلك يَعتبر ريتشاردز مشكلةَ الأخلاق – أيْ مشكلة كيفية الحصول على أكبر قيمة إنسانية ممكنة من الحياة – مشكلةَ تنظيم في حياة الفرد ، وفي الوقت نفسه مشكلةَ تعديلٍ وتكييف في حياة الأفراد الذين يشكِّلون المجتمع .

ويوضّح جيروم ستولنيتز في كتابه « جماليات النقد الفنيّ وفلسفته » أن التأثيرَ الأخلاقيَّ للفن أعمقُ وأشمل من أيِّ نشاط إنسانيّ آخر ، حتى لو كان هذا النشاط وعظًا وإرشادًا أو دعوة مُلِحَّة إلى مكارم الأخلاق . ففي استطاعة الفن أن يغيِّر شخصيتنا على مستوياتٍ شتَّى ، وعندما يَحين وقت السلوك نكون أحكم وأقدر على الفهم . وفي وُسْعِ الفن أن يَزيد من فهمنا للدوافع الإنسانية ، سواء دوافعنا نحن أو دوافع الآخرين . كما يستطيع الفن أن يعمِّق تعاطفنا مع الآخرين كما يتجلى في التراجيديا على سبيل المثال . وحين يَعرِض كل القوى المعقَّدة التي تتداخل في الموقف الأخلاقيِّ الواحد ، يستطيع أن يبدِّد الحيرة الأخلاقية ، ويساعدنا على التغلُّب عليها . لكن الأهم من ذلك أن الأعمال الفنية تستطيع أن تجعلنا نفكِّر بعمق في معتقداتنا الأخلاقية عن سخافات الأخلاق الشائعة ومتناقضاتها ، ومن ثم تدفعنا بأسلوب فنيّ غير مباشِر إلى الِتماس مُثُلٍ عليا أكثر معقولية وصحة ، ولذلك يقول سيدني زنك في مقاله « الأثر الأخلاقيّ للفن » إن الفن يقوم بتقديم « أسئلة أخلاقية » لا « إجابات أخلاقية » . ولا شك فإنه ليس من عيوب الفن أن يكون حافزًا إنسانيًا رفيعًا على الاستنارة الأخلاقية .

ويبدو أن ثمة شيئًا يستحقُّ أن يسمَّى بالحقيقة عن جدارة ، وهذا الشيء تختص به الفنون لأنه من صميم كيانها - على حدِّ قول إروين إيدمان في كتابه « الفنون والإنسان » . وهذه الحقيقة التي تَلهث العلوم الطبيعية وراءها تجسِّدها الأعمال الفنية وتقدِّمها إلى الناس على طبق من فضة .

فالمعادلة الكيميائية للماء لا تعبِّر عن مذاقه أو بريقه أو الأحاسيس المتنوِّعة التي تثار في داخل من يشربه . والفلكيّ الذي يحقِّق طبيعة القمر ويقول بأنه

نَجْمٌ خامِد يقع على بعد مائتين وثلاثين ألفًا من الأميال عن الأرض لا يعبِّر عن الحقيقة التي يَعنيها الشاعر حين يقول عن القمر إنه ملك الليل . وليست فسيولوجيا الحُب هي الاندماج المفاجئ المروِّع الذي يكون بين عاشقَين ولهانَين في عمل روائي أو مسرحي كبير .

هنا نجد حقيقة شِعرية درامية وأخلاقية ، تعبِّر عن موجود فعلي على النحو الذي نلقاه ونخبره في حياتنا الإنسانية ، وهي ليست وصفًا محايدًا بوضعها في السياق الجامِد الكلي للأشياء . هنا تأتي الفنون فتُعطي حقيقة الأشياء بقدر ما تطبع أثرًا في مشاعر الناس وخيالهم . وهي تحاول بل وتُفلِح أحيانًا في تقديم الخاصية الواضحة للموجود العقليّ لا مجرد صفته العامة المحضة ، بكل ما في الحس والشعور من تفاوت لوني يتأجج حولها . ومن ثم تُفصِح عن الكثير مما يَقبله العقل وتَرضى به الحواس برغم أن الحقائق في الفن لا يمكن إثباتُ صِدْقها على نحو ما يُتَّبع عند إقامة الدليل على صحة معادلة علمية ، كما لا يمكن إيضاحُها طبقًا لمقتضيات المنطق .

إن حقيقة الفن سواء الحقيقة الأدبية أو الشاعرية أو الفلسفية ، تبدو إذا ما قورنت بالحقيقة المنطقية أو بالقانون العلميّ غايةً في الإبهام والغرابة والتشابك والتعقيد . إلا أن علماء الجمال والأخلاق والمنطق يعترفون – في معظم الأحيان – أن الصِّدْق الذي يصدر عن الفنون أكثرُ ثباتًا وأشدُّ انطلاقًا من أية لغة رشيدة متزنة تُستخدَم في أغراض التخاطب العملية . والمنهج النحوي للفنون إذا لم يكن هو نفسه المنهج النحوي للطبيعة ، فهو على الأقل نحو أكثر كفاية لقول ما يُحِسُّه الناس وما يُبصِرونه من أيٍّ من تلك التعبيرات التحليلية ذات الحَذْلقة التي تَعمِد إلى التعميم . إن حقيقة الأشياء ، لا الحقيقة التي

تتعلق بخارجها أو مظهرها ، تجد تعبيرًا واضحًا في مختلف الأساليب التي تتوسَّل بها الفنون . لذلك فإن مقياس الصدق الفني ينبع من داخل العمل نفسه وليس من خارجه ، كما أن اللغة المركبة التي يستخدمها الفن تحتوي على الأبعاد التي يكمن داخلها ما يسمَّى بالصدق الفنيّ .

ولعل عَلاقةَ الأدب بعلم الأخلاق تَكمُن أساسًا في قدرة الأديب على الاختيار والتكوين ، من وجهة نظر تتميَّز بأكبر قدر ممكن من الشمول الإنساني ، فمن بين معطيات التجربة الإنسانية المتعدِّدة ، يختار بعض الحقائق والقيم الملتصقة بكيان الإنسان ، ثم يتجنب - بقدر الإمكان - التصنيفَ التقليديَّ للحقائق والخصائص ، بل ينتخب منها ما يساعده فقط على ابتكار نظام ميتافيزيقي أو قانون إنساني للأخلاق أو صورة جوهرية لطبيعة الحياة والمصير . بعد عملية الاختيار تأتي عمليةُ وضع القيم والمواد ضمن نسق خاص يتحكَّم فيه وَعْيُ الأديب بأدوات فنه ، وسَعْيُه الملحُّ وراء تجسيد قيم الحق والخير والجمال . من هنا كان العمل الأدبيّ الرفيع تجسيدًا لنظام أخلاقي شامِل لا يَمُتُّ بِصلة إلى مجالات الوعظ أو النصح أو الإرشاد ، بل يستوعب الإنسانَ داخله ويحرِّك فيه البواعث التي تجعل منه إنسانًا فاضِلاً وناضِجًا .

الفصل الخامس والعشرون
الأدبُ وعِلم الْجَمال

لا يختلف اثنان حول حتمية العَلاقة العضوية بين الأدب كفنٍّ والجمال كعلم . وإقبال الناس على تذوُّق الأدب في كل مكان وزمان دليلٌ عمليّ على حُب الناس للجمال في كل مظاهره بصفة عامة ، وفي أشكاله الفنية بصفة خاصة . لكن إذا سألتَ الناس عن السبب في عِشقهم للجمال الذي تجسِّده الأعمالُ الأدبية الرفيعة ، أو طلبت منهم تعريفًا محدَّدًا له – فإنه يَصعُب عليهم إيجادُ إجابة سهلة ومباشِرة لهذا السؤال ، ذلك لأن الجمال شيء يُحَسُّ في كل الأحايين – وإن كان بدرجات متفاوتة – لكنه يستحيل وَصْفُه بصفة دائمة وثابتة ، ومن ثم يَصعُب تحديدُه إلى حدٍّ كبير . فالإحساس بالجمال من خلال الأدب بصفة خاصة والفنِّ بصفة عامة يختلف من شخص لآخر ومن حالة إلى أخرى اختلافَ بصمات الأصابع ، لكن الشيءَ الوحيد الذي يتفق عليه الجميعُ أنه إحساسٌ مُمتِع يُثير البهجة و الانشراح و النشوة في النفس ، ويَود الإنسانُ أن يُعاوِده هذا الإحساسُ من حين لآخر ، لأنه يساعده على تحمُّل متاعب الحياة ومواجهتها بصدر رَحْب . لذلك ينتهز القارئ الذي تعوَّد الاستمتاعَ بقراءة الشِّعر – مثلاً – الفرصةَ دائمًا لكي يُضيف المزيد من المتعة الوجدانية والذهنية إلى جَعبته ، ذلك لأن قراءة الجديد من القصائد

الناضجة كفيلٌ بمضاعفة إحساسه بالجمال الحسيِّ والعقليِّ على حدٍّ سواء .

ويعتقد الجميع أن حياتنا العملية يمكن أن تفقد الكثير من معناها وبهجتها إذا خلت من الأعمال الأدبية الجميلة التي نقرؤها أو نشاهدها أو نستمع إليها . ولن نتعرَّض في هذه الدراسة إلى النظريات المعقدة والمتشابكة والمتفرِّعة التي شكَّلت أساسَ علم الجمال الذي أصبح علمًا مستقلاً بذاته منذ قرنين من الزمان أو أكثر ، لكننا سنُحاوِل تقديم تعريفٍ عمليّ لمفهوم الجمال وعلاقته بالأعمال الأدبية المتنوِّعة ؛ حتى يستطيعَ القارئ التعمُّقَ في تذوُّق الأشكال الجمالية لهذه الأعمال ، ومن ثم يستطيع الاقتراب من سرِّ عِشْق الإنسان للفن الجميل في كل زمان ومكان .

بعد أن رُسِّخت قواعدُ علم الجمال وأصبح من العلوم المعاصِرة المعترف بها ، أخذ على عاتقه القيام باختبار نقدي لأفكارنا التي تدورحول أمور مثل : ما طبيعةُ الفن الجميل ؟ وما الذي يميِّز الفنان المُبدع من غير الفنان ؟ وأيُّ نوع من التجربة يُعَدُّ تذوُّقًا للفن ؟ ولماذا كانت هذه تجربةً قيِّمة ؟ وهل يمكننا أن نَبُتَّ في الخلاف حول الفن نتيجة لاختلاف الرأي والنظرة والإحساس ؟ وما الذي يعنيه القولُ إن شخصًا معينًا له ذوقٌ سليم أو ذوق أفضل من شخص آخر ؟ وما وظيفة الناقد ؟ وهل للرِّقابة على الفن أيُّ مبرِّر ؟ وإن كان لها مثلُ هذا المبرِّر ، ففي أيِّ الظروف ؟ وما أهمية الفن في التجربة البشرية ؟

يوضِّح جيروم ستولنيتز في كتابه « جماليات النقد الفنِّيِّ وفلسفته » أن الوسيلة الوحيدة لمعرفة ما يختصُّ به علم الجمال هي أن نرى كيف يقوم هذا العلم بنقد أفكارنا التي تدور حول هذه القضايا والمشكلات العلمية . وهي

أفكار غالبًا ما تكون غامضةً وغير علمية ؛ لذلك يتحتّم علينا أن نوضّح ما الذي نعنيه حين نستخدمُ ألفاظًا مثل « الأدب » و « الفن » و « الجميل » و « الذوق السليم » . وهذه خطوة لا بد منها لكي نُصبِحَ ناقدين لأفكارنا ووجهات نظرنا . فعلى سبيل المثال لا نستطيع الحكم على عمل أدبيّ ما – سواء بالرفض والهجوم أو بالقبول والتقريظ – ما لم نُدرك كُنْه الإحساس الجماليّ الذي يُثيره هذا العمل . لذلك يُخضِع علم الجمال أفكارَنا ومعتقداتنا الأثيرة وإحساساتنا الشائعة للاختبار الصارِم المُستمَدّ من الشواهد ، لكي يحدِّد إن كان الواقع يؤيِّدها ، شأنه في ذلك شأن أيِّ علم آخر له معاييره وقوانينه الخاصة به .

وتنبع ضرورةُ علم الجمال من أن مجالات علم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفن لا تستطيع الخوض في مسألةٍ أساسية لدراسة الفن ، وهي : لماذا كان للفن الجميل قيمة ؟ إن الاعتقاد بأن للفن والأدب مرتبةً رفيعة بين العناصر الراقية المكوِّنة لحياتنا ، اعتقادٌ يكاد يكون عامًا . بل إن هناك من يرون أن الفن له أعظمُ قيمة بين كل الإنجازات التي تستطيع التجربة الإنسانية أن تحقِّقها . ويقوم علم الجمال بنقد هذه الأفكار والاعتقادات : فهل الفنُّ حقيقةً رائعٌ وجدير بالاهتمام الذي نعتقده ؟ وإن كان الأمر كذلك ، فما الذي يشكِّل قيمة الفن ؟

هذه أسئلة أساسية لا يستطيع عالِمُ النفس أو عالِمُ الاجتماع أن يقدِّم إجابة علمية عنها ، ذلك لأنه – في كثير من الأحيان – يفترض مقدَّمًا قيمة الأعمال الفنية في أبحاثه . لكن العالم المتخصص لا يفترض مقدَّمًا أية قيمة قبل أن تَثبُتَ صحتُها عمليًا وعلميًا . لذلك قد يختبر عالِم النفس الآثار

السيكولوجية التي تتركها الأعمال الفنية - الجيد منها أو الرديء - في الناس ، أو قد يقول عالِمُ الاجتماع إن حضارةً معينة أنْتَجت فنًا عظيمًا نتيجة لتنظيم مجتمعها ، غير أن كلاً منهما لا يستطيع اختبار أو تحليل أو نقد معنى لفظ « جيد » أو « عظيم » عندما ترتبط بالأعمال الأدبية والفنية المختلفة ، وإنما تترك عملية تحليل المعنى برُمَّتِها للباحث في علم الجمال . وفضلاً عن ذلك فإن علم النفس وعلم الاجتماع لا يقدِّمان عرضًا شاملاً للمعرفة العلمية المكتسَبة من جميع الفروع التي تبحث في الفن ، مثل فلسفة الفن ، وتاريخ الفن ، والنقد الفني . . . إلخ . فهذه بعينها هي مهمة علم الجمال ، الذي يقوم بها من أجل اكتساب معرفة محيطة شامِلة بالفن ، مُتخِذًا من هذه المعرفة التحليلية الموسوعية أساسًا علميًا للإجابة عن الأسئلة المتعلِّقة بالقيمة الفنية . وعلى ذلك فإن علم الجمال يختلف عن تلك الدراسات الأخرى لأنه يتصدَّى لمشكلات القيمة ، ولأنه يستفيد بطريقة شاملة من كل ميادين البحث العلميِّ الأخرى المتخصِّصة في الفن والأدب .

كذلك فإن الدراساتِ المتخصِّصةَ الأخرى التي تحاول أن تُدلِيَ بدلوها في نهر الفن ، كعلم الاجتماع وعلم التاريخ ، لا تستطيع بدورها أن تكشف عن قيمته . فهي تهتم بإبراز أهمية الأعمال الفنية والأدبية في المجتمع الإنساني . لكن هذه الأعمال يمكن أن تكون مهمةً في التاريخ الاجتماعي ، سواء أكانت قيمة بوصفها أعمالاً فنية أم لم تكن . فمن الممكن أن يكون لعملٍ أدبيٍّ تأثيرٌ كبير في التغير الاجتماعي بوصفه وثيقةً للدعاية ، أو حافزًا على الثورة ، لكن هذا لا يعني بالضرورة أنه عمل أدبيٌّ جيد . فليس من مهمة المؤرخ الاجتماعيِّ أن يَحكم على القيمة الفنية لعملٍ أدبيّ ، لأنه يبحث في الفن من

وجهة نظر أو أخرى ، لكنها لا تبحث في معناه بطريقة علمية منهجية . لذلك يتحتَّم على عالِم الجمال أن يعالج هذه المسألة لأنها من صميم تخصُّصه .

وقد يقول البعض إن عمل الناقد الفنيّ يختلف تمامًا عن عمل عالِم الجمال ، ذلك لأن الناقد يهتم بأعمال فنية معينة ومحددة ؛ أيْ هذه القصيدة أو هذا التمثال ، ويحاول تحليلها وتفسيرَها ، و يقرِّر إن كانت لهذا العمل قيمة ، ويحدِّد مدى هذه القيمة إن وُجِدت . ومن هنا لم تكن المسائل التجريدية العامة والشاملة في علم الجمال تعنيه في شيء . لكن الرد على هذا الزعم يؤكِّد أن حكم الناقد الفنيِّ لا تكون له دلالة كبيرة ما لم نعرف الأسباب التي دفعته إلى إصداره ، إذ يتحتَّم عليه أن يبرِّر استحسانه ودفاعه عن العمل أو رفضَهُ و هجومه عليه ، كما يجب أن يكون قادرًا على تحليل ما يعنيه « الجمال » أو « العظمة » في الفن . ولا بد أن يحدِّد بوضوح معايير القيمة الفنية التي توصَّل في ضوئها إلى حُكمه . فإذا فشل في القيام بهذه المهمة العلمية فإن نقده يفقد الخلفية الموضوعية التي يجب أن يستند إليها ، ومن ثم يتحوَّل إلى مجرد ثرثرة لا تنهض على أية تقاليد أو معايير . لذلك يعمل الناقد العلمي التحليلي على توضيح نوع معايير القيمة التي يستخدمها ، وإن كان كثيرٌ من النقاد لا يفعلون ذلك إلا بطريقة ضمنية أو غير مباشِرة .

لكن علم الجمال بدوره لا يملك أن يتجاهل الدراساتِ الأخرى التي يقوم بها علماء النفس ومؤرِّخو الفن ونُقاده. . . إلخ . فلا بد له أن يستفيد بنتائجها ، وأن يستعينَ بها على الإجابة عن أسئلته التي تدور حول طبيعة الفن وقيمته . ولو لم يَقُمْ علم الجمال بهذه المهمة لكان يُمارِس نشاطه في فراغ . فليس في وُسْعِه أن يتكلم كلامًا علميًا مفهومًا عن الفن بصفة عامة إلا إذا ألمَّ

بالشواهد والخصائص النابعة من أعمال فنية معينة . وهي الأدلة التي تتراكم لدى علماء النفس ومؤرِّخي الفن ونُقّاده . . . إلخ . وعلى ذلك فإن علم الجمال والعلوم الأخرى التي تهتم بأثر الفن في حياة الإنسان يُكمِل كل منهما الآخر . فعلم الجمال ليس بديلاً عن أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من العلوم ، ولا بد له من أن ينظِّم نتائجها ويرتِّبها حتى يصلَ إلى اعتقادات سليمة عن الفن . كما أن العلوم الأخرى التي تهتمُّ بالفن تستطيع الانتفاع من هذه الاعتقادات في توجيه أبحاثها . وتتجلى المرونةُ العلمية في استعدادنا لتغيير اعتقاداتنا في ضوء الشواهد الجديدة ، كما يَنبغي أن تتخذَ الفروعُ الأخرى كعلم النفس ، من اعتقاداتنا المعدّلة بدورها مُرشِدًا لأبحاثها التي ترمي إلى كشف مزيد من الشواهد . هذه هي الطريقة التي تتقدَّم بها كل معرفة بشرية ، وتلك عملية ليست لها نهاية لأنها تُثبت دائمًا أن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ ، وفي الوقت نفسه تجدِّد نفسها بصفة مُطَّرِدة .

وعلم الجمال بطبيعته علمٌ تجريبيّ ، بمعنى أنه يحتِّم علينا ضرورةَ اكتسابنا لأكبر قدر من المعرفة العلمية والواقعية عن الفن ، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع . فلا بد من تطبيق العلم على العمل حتى يكونَ من الممكن فهمُ أيِّ شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العلمية الملموسة . من هنا كانت حتميةُ الوضوح والتحديد في أية نظرية جمالية ، بحيث نستطيع أن نضعَها موضع الاختبار أمام الشواهد التجريبية والأدلة العملية .

وفي الواقع فقد عانى علم الجمال كثيرًا من التفرقة المفتعَلة بين العلم والفن ، بحجة أن الألفاظ العلمية رموزٌ كاملة تدل حتمًا على وجود مسمَّياتها وجودًا فعليًا في دنيا الأشياء ، في حين أن الألفاظ الفنية هي مجرد كلمات

وجدانية لا تشير إلى موجودات قائمة في عالم الموضوعات الخارجية ، بل تشير إلى حالات نفسية يحسها قائلها ، دون أن يكون لها مدلولٌ موضوعيّ قائمٌ في الوجود الماديّ . وقد عبَّر عن هذا الاتجاه الفيلسوفُ ريشنباخ في كتابه « نشأة الفلسفة العلمية » عندما قال :

« إن الموضوعات الجمالية لا تخرج عن كونها رموزًا تعبِّر عن حالات وجدانية . فالفنان – مثله في ذلك مثل الشخص الذي يشاهد بعض الأعمال الفنية أو يستمع إليها – إنما يُقحِم بعض المعاني الوجدانية على موضوعات فيزيائية ، تتمثَّل في مجموعة من الأصباغ الموزَّعة على قطعة من القماش ، أو في بعض الأصوات المنبعثة من بعض الآلات الموسيقية . ولا شك في أن التعبير الرمزيَّ عن المعاني العاطفية هدفٌ طبيعيّ ، بمعنى أنه يمثل قيمة نسعى جميعًا للاستمتاع بها . فالتقييم سمة عامة من سمات النشاط الإنسانيِّ في سعيه نحو بلوغ بعض الأهداف ، لكن ربما كان من الأفضل لنا أن نَدرس الطبيعة المنطقية لهذه العملية في صِيغتها العامة الكلية ، بدلاً من أن نقصرها على تحليل الفن . »

ولعل الخطأ الكبير الذي وقع فيه ريشنباخ لا يتمثَّل فقط في اعتباره الفنَّ مجردَ تعبير عاطفيّ ، بل إنه يعتقد أن عملية « التقييم » لا تمثِّل أيَّ نشاط علميّ ، لأنها لا تَخرج عن نطاق التعبير عن العواطف والانفعالات ، ومن ثم لا تَدخل في دائرة النشاط العلميِّ أو الجهد الموضوعيِّ .

لكن عالِمَ الجمال الإنجليزيَّ هربرت ريد يَدْحَض هذه النظرية البالية على أساس أن العمل الفنيَّ لا تنحصر وظيفتُه في تزويدنا ببعض الانفعالات من

أجل العمل على تذوّقِها والاستمتاع بها ، بل هي تنحصر في إمدادنا ببعض الشّحنات الوجدانية من أجل العمل على استخلاص معانيها ودلالاتها . هنا يتزامل الفن مع العلم ، إذ إن كلاً منهما نشاطٌ ذهنيّ نقوم فيه بإدخال بعض اعتقادات العالم إلى مملكة المعرفة الصحيحة القابلة للتحقيق الموضوعيِّ والتحليل العلميِّ . فليس من شأن الفن أن يزوِّد المتذوِّق بأيِّ ضرب من ضروب اللذة – مهما كان نبلها – بل إن مهمته هي أن يوفِّر له شيئًا لم تسبق له معرفتُهُ من قبل . ذلك أن المعرفة أشمل وأبقى من اللذة والمتعة ، والفن بطبيعته يهدف إلى الشمول والكمال ، وهذا هو الميدان الذي يصول فيه علم الجمال ويجول .

ويقرِّر هربرت ريد أنه لا توجد ثمة معاييرُ للحقيقة تنطبق على العلم وحده دون الفن ؛ لأنه إذا كان للعلم لغتُهُ القائمة على العلاقات والمؤشرات ، فإن للفن لغتَهُ القائمة على الرموز والصور ، ومثل هذه اللغة الرمزية لا بد من أن يكون لها نَسَقُها الخاص من القواعد العلمية والتقاليد الموضوعية . ويجب ألاّ ننسى أن للإبداع الجماليِّ منطقًا قد لا يقل صرامةً عن منطق الاستدلال العلميِّ ، كما أنه لا بد في النشاط الفنيِّ – كما هو الحال تمامًا في النشاط العلميِّ – من توافر أعلى درجات الوضوح والتحديد . كذلك يمكننا القولُ بأن احتمال الوقوع والتحقُّق عنصرٌ ضروريّ من عناصر الإبداع الجماليِّ كما هو في الوقت نفسه خاصيةٌ أساسية من خصائص المنهج العلميِّ .

وإذا كانت بعض الأعمال الأدبية قد صَمَدَتْ لاختبار الزمن ودخلت في دائرة الخلود – فذلك لأنها تجسِّد حقائقَ كلية داخل بنايات جمالية شاركت الناسَ حياتَهم على مرِّ العصور وفي مختلف البقاع . ولا يعني هربرت ريد

بذلك أن الأعمال الأدبية أو الفنية تخلو من كل انفعال أو متعة ، وإنما كل ما يَعنيه أن هذه الوظائف التعبيرية - على حدِّ تعبير ريشنباخ - لم تكن هي المضمونَ الحقيقيَّ أو الأساسيَّ لتلك الأعمال الخالدة . وإذا كان ثمة شيءٌ يتحقق عمليًا في العمل الفنيِّ ، فذلك هو الشكل القابل للإدراك ؛ أي تلك الصورة التي تنقل إلينا معنًى من معاني الوجود ، أو قطعة من الحقيقة ، هي من صُنْع الإنسان على حدِّ قول ريد في كتابه « أشكال الأشياء المجهولة » .

ويجب ألاَّ ننسى أن الأديب لا يصدر في إبداعه الجماليِّ عن بعض القواعد الصارمة المحدَّدة ، كما أنه لا يَقبل من أحد غيره أن يُملِيَ عليه اتجاهه الفنيَّ . لكن هذا لا يعني أن يكون العمل الأدبيّ مجردَ نشاط تلقائيّ أو إبداع عَفْويّ لا يحمل أيَّ بناء أو تركيب أو تشكيل مقصود . وعلى الرغم من أنه لا توجد قيم جمالية مسبقة - فإن مهمة الأديب تتمثَّل في تجسيدها في قصائده أو قصصه أو مسرحياته ، ولا بد أن يشتمل العمل الأدبيّ الجديد على ضرب من التناغم الذي تشع من خلاله القيم : إذ يتم التوافقُ في صميم الموضوع الجماليِّ بين رغبة الأديب في الإبداع الفنيِّ من جهة ، والنتيجةِ المتحقّقة من جهة . عندئذ يأخذ العمل الفنيّ مكانه بين غيره من الأعمال الفنية الأخرى التي حقَّقها الفنان من قبل ، ونستطيع بدورنا أن نكتشف ما فيه من إبداع للشكل والنوع والجمال .

وهذا التناغم الذي تشع منه القيم ، ضرورةٌ حتمية تتجسَّد في كل عمل أدبيّ ناضج ، لأن الأدب أو الفن يهتم أساسًا بالتناسق البديع بين جزئيات العمل الفنيِّ نفسه . ومن خلال هذا التناسُق يَشعر المتذوِّق بالراحة النفسية تَسري داخله ، بسبب التناغم الذي يحدث بين صراعاته وتناقضاته الداخلية ،

وبذلك تتحوّل نفسيتُهُ المضطربة القَلِقة بفعل متاعب الحياة اليومية إلى نظام حُرٍّ رائع متوافق مع الكون ، ومن ثم يُصبح أكثرَ قدرة على استيعاب القيم التي تشع من التناغم الذي أراح أعصابه المنهَكة . وقد قال الروائي الروسي تولستوي إن عَدْوى الجمال الموجودةَ جراثيمُها داخل العمل الفنيِّ تنتقل إلى القارئ فيصاب بكل أعراض التناسق والتناغم والوفاق النفسيِّ من جراء قراءة رواية ناضجة - مثلاً - والاستمتاع بها ، ومن ثم يتوافق كيانُه النفسيّ مع الكيان الواقعيِّ للحياة فيراها أكثر جمالاً وحيوية ودلالة .

وهذه القيم الجمالية ليست قيمًا مسبقة تُفرَض فرضًا متعسّفًا على الفنان قبل أن يبدأ عملية الإبداع الجماليّ ، بل هي قيمٌ بنائية تشكيلية درامية تأخذ كيانَها الجديد خطوة بخطوة مع استمرار مراحل الإبداع الجماليّ . وهو نفس المنهج الذي يتبعه العالِم التجريبيّ في معمله ، لأنه لو ترك نظرية علمية سابقة تَفرض نفسها عليه فرضًا متعسّفًا لما نجح في تجاربه ولما وصل إلى أية نظرية جديدة .

ولعل الفارقَ الأساسيَّ بين الموضوع الجماليِّ والموضوع العلميِّ هو أن الأول منهما موضوعٌ مُبدع أو مخلوق ، في حين أن الثانيَ موضوع معطًى في عالم التجربة . لكن عمل الفنان يعتمد - إلى حدٍّ كبير - على موضوعية العالم : لأن البناء الذي يُبدِعه ويخلقه إنما هو المقابل أو المعادِل الموضوعيّ للعاطفة أو الانفعال أو الفكرة أو الحَدْس أو الحالة النفسية ، فهو بمثابة تجسيد ماديّ وتحقيق ملموس لحالةٍ من حالات الشعور الإنسانيِّ . وهذا يَعني أن مهمة الفنان الحقيقية تتمثّل في العمل على تطهير معانيه وتجريد أفكاره وإحساساته من كل الشوائب العالِقة بها ، بحيث يقدِّم لنا تجربة فنية نقية ،

ورموزًا دقيقة مضبوطة . وبهذا يمكننا القولُ بأن الموضوع الجماليَّ الذي يخلقه الفنان والوعي الموجود لديه عن هذا الموضوع - إنما هما شيء واحد . ومعنى هذا أن الموضوعَ لم يَظهر أولاً في الشعور ثم خرج بعد ذلك إلى عالَم الوجود ، بل نما وتطوَّر فأصبحَ حالة شعورية واقعة متجسِّدة بمجرد ما تشكَّلَ على صورة فنية .

ويقرِّر هربرت ريد أن ما يشكِّل قيمة أيٍّ عمل فنيّ ليس تعبيرَه عن بعض الانفعالات ، أو إشباعَه لبعض الرغبات ، أو إثارةَ الاهتمام ببعض الأهداف ، بل لأنه يضع بين أيدينا موضوعًا واقعيًا له وجودُه الماديّ الملموس. إنه ذلك الشيء الذي انتزعه الفنان من مجرى الكيان الشعوريّ للإنسانية ، ونجح في إحالته إلى بناء واقعيّ موضوعيّ . لذلك يرى ريد أن النشاط الفنيَّ يُشارِك العلم في توسيع دائرة العالم ، وتزويد الواقع بحقائقَ جديدة ، ومنح الخبرة الإنسانية نوعًا من الاستمرار أو الاتصال . وعلى هذا، فمن الطبيعيِّ أن يرفض ريد التفرقةَ بين العلم والفن على أساس اعتبار الظاهرة العلمية واقعةً موضوعية ، واعتبار الظاهرة الجمالية مجرَّدَ حالةٍ شعورية أو مجرد عملية تقييم . فقد كانت المحاولاتُ العلمية العديدة التي قام بها ريد من أجل تفسير الظاهرة الجمالية في الفن جعلته يرفض عنصر الحَدْسِ في الفن ، أو أنه خَلْقٌ لأشكال مُمتِعة ، أو أنه مجرد إرادة الإنسان للتشكُّل وإعادة الصياغة .

ولا يرى هربرت ريد مانِعًا من القول بأن كل فن عظيم إنما هو بالضرورة فنٌّ ميتافيزيقي ، يضع بين أيدينا مبدعات مادية ملموسة تكشف عن القيمة أو الحقيقة الضمنية الخفية ، لكنه يُضيف إلى ذلك أن الفن لا يدخل في مجال

النشاط الفلسفيّ المجرد ، بل هو نشاطٌ عقليٌّ أصيل كلَّ الأصالة ، ومستقلٌ تمامَ الاستقلال عن كل ما عداه من ضروب النشاط العقليّ ، بما فيها الفلسفة أو التفكير العقليّ القائم على التصوُّرات . لذلك يبدو الحاجز بين العالِم والأديب أو الفنان حاجزًا مصطَنعًا ابتدعه ذَوو النظرة الضيقة والجزئية إلى العالم والكون ، إذ إن العقل الإنسانيَّ الذي يستخدمه العالم والفنان عقلٌ واحد منذ الأزل وإلى الأبد .

وحتى في نظر فيلسوف الجمال الإيطاليّ بنديتو كروتشي ، الذي يؤمن بأن الأثر الكليَّ للعمل الفنيِّ هو أنه حَدْس ، والأثر الكليّ للبحث الفلسفيِّ هو أنه مفهوم ، نجد أن الحاجز المُصطَنَع بين الفن والعلم يتلاشى إلى حدٍّ كبير . صحيح أنه يعتقد أن المعرفة الإنسانية تنقسم إلى علم وفن ، لكنه مهما كانت أوجه الاختلاف والتباين بين الفرعين ، فإن كل مفهوم حَدْسٌ وليس كلُّ حَدْسٍ مفهومًا . على هذا الأساس يلتقي العلم والفن في نظرية الجمال عند كروتشي . فعندما نقرأ مؤلَّفًا علميًا نبدأ بمحاولة الاستيعاب العقليّ للأفكار والمفاهيم الكلية ، ثم ننتقل إلى الأسلوب أو الشكل لنرى إلى أيِّ حدٍّ نجح الكاتب في التعبير عن هذه المفاهيم . فالأسلوب مُهِمٌّ عند العالِم نفس أهميته عند الفنان ، فهو أداةُ توصيلِ أفكارِه ونظرياته إلى الآخرين . وإذا عجز عن امتلاك ناصية الأسلوب – فإن أفكاره ستخرج مشوَّهةً إلى الناس ، وربما ظلت حبيسة عقله ، ومن ثم يمكن اعتبارُها غيرَ موجودة على الإطلاق .

من هنا كانت عَظَمةُ بعض المفكِّرين والعلماء ككُتّاب وأدباء أيضًا ، في حين يوجد آخرون لا يَقِلون عنهم فكريًا وعلميًا ، لكنهم لا يدخلون في زُمرة أساتذة الأسلوب من أمثال برتراند راسل الفيلسوف والفنان وعالِم الرياضة

والمنطق . وإذا كنا قد نغفر للمفكِّرين والعلماء فشلَهم في التعبير السليم بالأسلوب والشكل - في بعض الأحيان - فإننا لا نغفر هذا الفشل عند الفنانين والأدباء ، لأن علم الجمال يحتِّم الارتباطَ العضويَّ بين الشكل والتعبير ، والأديبُ الذي ينقصه الشكل ، لن يُغفَرَ له هذا الفشل ، ولن يقرِّبه هذا الفشل من زُمرة المفكرين والعلماء الذين يَلهثون وراء الأفكار والنظريات الجديدة ، بل سيطرده نهائيًا من الدائرة التي تحيط بكل العاملين في حقل المعرفة الإنسانية الشاملة التي لا تتجزأ . وإذا كان الأسلوبُ العلميّ في التعبير ضرورةً مُلِحَّة للعالم ، فهو يشكِّل ضرورةً أكثرَ إلحاحًا للأديب والفنان . فالأسلوبُ العلميّ هو الذي يمنح العملَ الفنيَّ شكلَهُ الجماليَّ الخاص به .

الفصل السادس والعشرون
الفكر العربيّ بين العِلم والأدَب

هناك حقيقةٌ جديرة بالتسجيل بالنسبة لموقف الفكر العربيِّ من قضية العَلاقة العُضوية بين العِلم والأدب ، وهي أن هذا الفكرَ كان سبّاقًا إلى مواكبة كل المحاولات العالمية المعاصِرة لرَأبِ الصَّدْعِ أو سَدِّ الفجوة المصطنَعة بين العلم والأدب . لكن هذه المواكَبةَ لم تكن ذاتَ آثار حاسِمة وفعّالة ، لأنها - في معظم الأحيان - لم تَخرج عن نطاق المحاولات الفردية أو الجهود المتناثِرة المبعثَرة ، التي لم تتخذ بعد شكلَ الحركة الفكرية أو الثقافية أو الحضارية ، التي يمكن أن تَخرج إلى حيِّز التنفيذ في مجالات التعليم العام أو التثقيف الذاتيِّ في العالم العربيِّ بصفة عامة . لذلك ما زالت حياتنا الثقافية تنقسم إلى قبيلتين - إن لم تكونا متعاديتَيْن ، فهما على الأقل منفصلتانِ - هما قبيلةُ العلماء وقبيلةُ الأدباء .

لكن هذا الانفصالَ لا يدعو إلى التشاؤم أو اليأس ، لأن الحضارة العربية في أوْجِ ازدهارها لم تفرِّق بين فروع المعرفة الإنسانية . ذلك لأنها كانت تكنُّ آياتِ التقدير والإعجاب للحضارة الإغريقية ، التي عَرَفت على يَدَيْ أرسطو أن المعرفة الإنسانية وحدةٌ لا تتجزأ ، وأن كل روافدها تَنبع من نفس المَنْبَع وتَصب في نفس المَصَب . يقول الدكتور أحمد محمد الحوفي في كتابه

« الأدب العربيّ وتاريخه » :

« ازدادت دلالةُ كلمة « أدب » اتساعًا في بعض فترات من العصر العباسيّ ، إذ دلّت على الاستنارة والمهارة النظرية والعلمية ، فالفلسفة أدب ، والصيد والشّطْرنج أدب ، والسياسة وخدمة الملوك أدب ، والأديب هو المثقّف المستنير اللَّبِق . قال الوزير الحسن بن سهل المتوفّى سنة ٢٣٦هـ : الآداب عشرة : ثلاثة شهرجانية ، و ثلاثة أنوشروانية ، و ثلاثة عربية ، و واحدة أربَتْ عليهن : فأمّا الشهرجانية فضَرْب العود ولعب الشّطْرَنج ولعب الصوالج ، وأمّا الأنوشروانية فالطِّب والهندسة والفروسية ، وأمّا العربية فالشِّعر والنسب وأيام الناس ، وأمّا الواحدة التي أربَت عليهن فمُقطّعات الحديث والسَّمَر وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس . »

وجاء في إحدى رسائل الجاحظ قولُه : « وجدنا الفلاسفةَ المتقدِّمين في الحكمة ذكروا أن أصول الآداب التي يتفرَّع منها العلم لذَوي الألباب أربعة : فمنها النجوم وأبراجُها وحسابها ، ومنها الهندسةُ وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير ، ومنها الكيمياءُ والطِّب وما يتشعَّب من ذلك ، ومنها اللُّحون ومعرفة أجزائها ومخارجها وأوزانها . »

وهنا يتضح أَثَرُ أرسطو على الفكر العربيّ في أَوْج ازدهاره ؛ فقد أدخَل الجاحظ العلومَ الرياضية وبعضَ العلوم الطبيعية في مجال الأدب . ولا شك أن هذا التأثيرَ امتدَّ بعد ذلك في الحضارة العربية بحيث أدخل إخوانُ الصفا – على سبيل المثال – السِّحر و الكَهانة و الكيمياء في معاني الأدب و صُوَرِه الفنية ، وذلك بالطبع إلى جانب اللغة والشِّعر والرياضة .

نجد نفس الاتجاه في كتاب « الآداب الرفيعة » الذي أَلَّفه عبيد الله بن طاهر

المتوفَّى سنة ٢٨٩هـ ، والذي كان من صَفْوة المفكِّرين والمثقَّفين الذين عاشوا في بلاط الخليفة المُعتضِد بالله . فقد وضع كل فروع المعرفة الإنسانية تحت الآداب الرفيعة ، ولم يكن الأدب عنده مجردَ لغةِ الشِّعر والبلاغة والإنشاء والخطابة ، بل كان الطريقَ المؤدِّيَ إلى العلوم الطبيعية والرياضية .

أمّا في القرن الرابع الهجريِّ فقد جمع القاسم إسماعيل بن أحمد الشجري فروع الأدب في قوله :

إن شئتَ تَعْلَمُ فيْ الآداب مَنزلَتــــي ... وأنَّني قد عداني العزّ والنِّعَـــمُ
فالطِّرْفُ والسَّيْفُ والأوهاقُ تَشْهَدُ لي ... والعودُ والنَّرْدُ والشِّطْرَنجُ والقَلَـمُ

ولهذا نجد بعض مؤلِّفي العربية يُدرِجون تحت كلمة « الأدب » كلَّ المعارف . ففي كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي أن علم العربية المسمَّى بعلم الأدب عِلمٌ يُحترَز به عن الخَلل في كلام العرب لفظًا أو كتابة ، وينقسم على ما صرَّحوا به إلى اثنيْ عشرَ قسمًا ، وهي العلوم التي عُرِفت بالعلوم العربية . أمّا ابن خلدون فلم يكن من الغريب بالنسبة له أن يُعَرِّف الأدب في المقدِّمة بقوله تحت عنوان « علم الأدب » :

« هذا العلم لا موضوعَ له ينظر في إثبات عوارضه أو نَفْيِها ، وإنما المقصودُ منه عند أهل اللسان ثمرتُه ، وهي الإجادة في المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومَناحيهم ، فيَجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تَحصلُ به المَلكة من شِعرٍ عالي الطبقة ، وسَجْعٍ متساوٍ في الإجادة ، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة في أثناء ذلك متفرِّقة ، يَستقرئ منها الناظر في الغالب معظمَ قوانينه العربية ، مع ذكر بعض أيام العرب ، يَفهم به ما يقع في أشعارهم منها ،

كذلك ذِكر المُهِمّ من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة .

« والمقصود بذلك كله ألاّ يَخفى على الناظر فيه شيءٌ من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفَّحه ، لأنه لا تَحصُل المَلَكةُ من حفظه إلا بعد فهمه ، فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه فهمُه .

« ثم إنهم إذا أرادوا حَدَّ هذا الفن قالوا : الأدب هو حِفظ أشعار العرب وأخبارهم ، والأخذ من كل علم بطرف ، يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونُها فقط وهي القرآن والحديث ، إذ لا مَدْخَل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب ، إلا ما ذَهب إليه المتأخِّرون عند كلفهم بصناعة البديع من التورية في أشعارهم وترسُّلهم بالاصطلاحات العلمية ، فاحتاج صاحبُ هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائمًا على فهمها . »

وإذا كان مفهوم ابن خلدون للعنصر العلميّ في الأدب مُشوَّشًا بعضَ الشيء ، إلا أنه يَكفي هذا الرائدَ العظيم إدراكُه في هذا الزمن المبكِّر للروح العلمية في الإبداع الأدبيّ ، لدرجة أنه أسماه « علم الأدب » .

وفي العصر الحديث ظهرت بوادر التفكير العلميّ في كتابات أدبائنا المصريين حينما راحوا يَدعون إلى التزام المنهج العقليّ الصِّرف ، كما فعل كلٌّ من عباس محمود العقاد وطه حسين على سبيل المثال لا الحصر . وقد ارتفعت صيحات كثيرة في عهد العقاد - وما زالت تتردد أحيانًا في أيامنا هذه - مُعلِنةً أننا في عصر العلم فلا حاجةَ بنا إلى الأدب . وكان رد العقاد اتهامَهُ أصحابَ هذه الدعوة بالعداء المستتِر للعلم نفسه ، ذلك أن العصر الذي

يَحصُر الحياة في نطاق واحد هو أخبثُ العصور وأسخفها ، لأنه عصر ضيّق الأفق يَحصُر الحياةَ والفكر في نطاق محدود ، لذلك يقول العقاد في مقال له بعنوان « الشّعر والدبابات » عام ١٩٤٤ :

« وَسِّعوا أفقَ الحياة ولا تضيّقوه ، وأنتم على ثقة من صواب ما تعملون وجَدْوى ما تعملون . أمّا « خُذوا هذا ودَعوا ذلك » فهو كلامُ كسالى مهزولين لا يَصلحون للعلم ولا للأدب . »

ويؤكّد العقاد أن الغرب لم يَغلِبْنا لأنه قال بالعلم دون الأدب ، أو بالمخترَعات دون الأخْيِلَة والخواطر النفسية ، و لكنه غَلَبَنا لأنه وسَّع نطاق الحياة . هكذا كان دفاع العقاد عن الفن والأدب ، منذ البداية ، دفاعٌ عن جوهر العلم الحقيقيّ الذي يؤمن بالانطلاق والتجديد وبلوغ آفاق العصر التي لا تفرّق بين العلم والأدب .

أمّا طه حسين فكانت صلتُه بلطفي السيد هي بدايةَ تفتُّحه على الفكر العقلانيّ المؤمن بقدرة الإنسان العقلية ، سواء في ميادين الأدب أو العلم . وعندما ذهب طه حسين إلى فرنسا في بَعْثَتِه بين سنتَيْ ١٩١٥ - ١٩١٩ للحصول على درجة الدكتوراه من السوربون في « الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون » ، تحت إشراف عالِم الاجتماع والفيلسوف الشهير إميل دوركيم تفتّح ذِهنُهُ على كل خصائص المنهج العقلانيّ ، وازداد تعلُّقه به إلى الدرجة التي اتخذ منها منهجًا فكريًا في الأدب والنقد والبحث العلمي والتاريخ والاجتماع والتربية والتعليم . يقول في كتابه « الأدب الجاهليّ » عام ١٩٢٧ :

« أريد أن أريحَ الناس من هذا اللون من التعب ، وأن أريحَ نفسي من الرد والدَّفْع والمناقشة فيما لا يَحتاج إلى مناقشة . أريد أن أقول إني سأسلك في هذا الجو من البحث مَسْلكَ المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة . أريد أن أصطنعَ هذا المنهج الفلسفيَّ الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث ، والناسُ جميعًا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرَّد الباحِث من كل شيء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خاليَ الذهن مما قيل فيه خُلُوًّا تامًا .

« والناس جميعًا يعلمون أن هذا المنهجَ الذي سَخِطَ عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر ، فقد كان من أخصب المناهج و أقواها و أحسن أثرًا ، وأنه جوَّد العلم والفلسفة تجويدًا ، وأنه قد غيَّر مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم ، وأنه هو الطابَعُ الذي يتميَّز به هذا العصر الحديث . »

بهذا المنهج يحاول طه حسين الوصولَ إلى الموضوعية العلمية بقدر الإمكان بصرف النظر عن كل الاعتبارات الذاتية والعَلاقات الاجتماعية ، فيؤكِّد في رسالته عن ابن خلدون أنه من الضَّعف الأكاديميّ « أن يدفع مؤلف إلى أن يخلق الأقوياء . وكذلك أن يُبالغ من يَروي تاريخ ملكٍ ما في أهمية كل ما يَرِد مؤيِّدًا لسيده ، ويلزم الصمت عمدًا إزاء كل ما يشين مجده ، وأول شرط يجب على المؤرخ مراعاتهُ هو عدم التشيُّع . »

وعدم التشيُّع عند طه حسين ضرورةٌ تحتِّمها الموضوعيةُ الأكاديمية ، لأن التشيُّع معناهُ تشتيتُ الانتباه ، وطَمْسُ الحقيقة ، وضياع المجهود الذهني فيما لا

طائل من ورائه ، فهناك قانونُ السبب والنتيجة الذي لا يُقيم اعتبارًا للأهواء الذاتية التي لا تقدِّم ولا تؤخِّر ، وإن كانت تؤخِّر في كثير من الأحيان . وهذا القانونُ لاينطبق فقط على مفهوم التاريخ عند طه حسين ، لكنه يمتدُّ ليشمل كل فروع المعرفة الإنسانية . وهو اتجاهٌ يتضح تمامًا في رسالة الدكتوراه الأولى التي حصَل بها طه حسين على أول دكتوراه في الجامعة المصرية عام ١٩١٤ - قبل سفره إلى باريس للحصول على رسالة الدكتوراه الثانية - وفيها يقول :

« إن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالَها المختلفة ، وتنزل منازلَها المتباينة بتأثير العِلل والأسباب التي يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعًا ولا اكتسابًا . »

وكانت الرسالة عن أبي العلاء المعرِّي ، وهي توضِّح لنا أن المنهج العلميَّ قد بدأ مع طه حسين منذ بدأ يَشقُّ طريقه كمفكر وكأديب ، لذلك فهو يرفض أيَّ شيء لا يَخضع للاستنتاج والاستقراء ، فلا يوجد شيءٌ في هذا الوجود إلا وله سببٌ أدَّى إلى وجوده ، أو كما يقول طه حسين :

« لم يكن بين أحكام العقل أصدقُ من القضية بأن المصادفة مُحال ، وأن ليس في هذا العالم شيءٌ إلا وهو نتيجةٌ لعِلة سبقته ، ومقدمة لأثر يَتلوه ، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شملتها أحكامٌ عامة . »

وهذا المنهج - عند طه حسين - يَنطبق على كل مَناحي الحياة ، فهو يرى أن « الحادثة التاريخية ، والقضية الشِّعرية والخُطبة ، كل أولئك نسيجٌ من العِلل الاجتماعية والكَوْنية يخضع للبحث والتحليل خضوعَ المادة لعمل الكيمياء . »

ذلك أن التحليل الكيميائيّ بطبيعته موضوعيّ ، فالمادة موجودة بكل خصائصها بصرف النظر عن رأي الباحِث الشخصيّ فيها ، لأن هذا الرأيَ لن يُغيِّر منها على الإطلاق . وعلى ذلك فإن أول شرط للمنهج العلميِّ الجاد هو تنحيةُ الفكر الذاتي الضيِّق جانبًا ، وخاصة أن التقدُّم العلميَّ والفنيَّ الذي تحقِّقه أية أمة يعود إلى المحصِّلة العقلية التي توضِّح طريق التقدم . أمّا الاستسلامُ للتعصُّب والانحياز فمن شأنه الدخولُ بالأفراد والأمم في طُرق جانبية ، تؤدِّي في أحيان كثيرة إلى متاهات بعيدة عن المسار الصحيح . ولا شك فإن العودةَ إلى المسار الصحيح تكلِّف الأمةَ مالاً و وقتًا وجهدًا مما يُحدِث فجوةً واسعة بينها وبين الأمم التي تلتزم بالمنهج العلميِّ المحدد الواضح بعيدًا عن الغموض والتهويمات . في هذا يقول طه حسين في كتابه : « في الأدب الجاهليّ » :

« نعم ! يجب حين نَستقبل البحث عن الأدب العربيِّ وتاريخه أن ننسى عواطفنا القومية وكل مشخَّصاتِها ، وأن ننسى عواطفنا الدينية وكل ما يتصل بها ، وأن ننسى ما يُضادُّ هذه العواطفَ القومية والدينية ، يجب ألا نتقيَّدَ بشيء ولا نُذعِنَ لشيء إلا مناهج البحث العلميّ الصحيح . ذلك أننا إذا لم ننسَ هذه العواطف وما يتصل بها فسنضطرُّ إلى المحاباة وإرضاء العواطف وسنشغل عقولنا بما لا يُلائمها . وهل فعل القدماء غير هذا ؟ وهل أفسد علمَ القدماء شيءٌ غير هذا ؟ كان القدماء عربًا يتعصَّبون للعرب أو كانوا عجمًا يتعصَّبون على العرب ، فلم يَبْرَأ علمُهم من الفساد لأن المتعصِّبين للعرب غَلَوا في تمجيدهم وإكبارهم فأسرَفوا على أنفسهم وعلى العلم ، ولأن المتعصِّبين على العرب غَلَوا في تحقيرهم وإصغارهم فأسرَفوا على أنفسهم

وعلى العلم أيضًا .»

ولم يقتنع طه حسين بالمنهج العلميّ من الناحية النظرية فحسب ، بل اتخذه إطارًا لحياته العلمية والعملية في آنٍ واحد ، فهو لا يتعصَّب للعرب لمجرد أنه عربيّ ، ولا ينحاز ضد الحضارة الأوربية لمجرد أنه شرقيّ ، بل يضع كل شيء تحت ضوء هادئ ولا يدخل إليه بنظرة مسبقة ، بل يبدأ بالشك في كل الآراء المسبقة ويَمضي فيه إلى أقصى الحدود ، حتى تكونَ نظرتُهُ محايدة وجديدة كل الجدة ، فلا يُدلي برأي أو بحكم إلا بعد الوصول إلى مرحلة اليقين القائمة على أساس راسخ من العقلانية العلمية .

فمثلاً عندما ذهب إلى باريس ليدرس ابن خلدون ، لم يتحوّل إلى مُدافع عنه لمجرَّد أنه عربيٌّ مثله ، برغم أن المناخ الثقافيَّ والفكريَّ في فرنسا يشجِّع على هذا الدفاع ، نظرًا للمكانة الرفيعة التي يتبوَّأها ابن خلدون عند المفكرين الأوربيين عادة ، إذ يعتبره كثيرون منهم أبًا لعلم الاجتماع وأستاذًا لمونتيسكيو وكونت . ومع كل هذه الإغراءات التي تدفع الباحثَ إلى الحماسة والتأييد المطلق والنظرة الأحادية الجانب ، نجد طه حسين ينظر إلى مضمون البحث نظرةً متزنة يحكمها المنهج العلميّ ، فتكاد رسالته عن ابن خلدون تخلو من كل صفات التعظيم والتمجيد والتبجيل . فابن خلدون هو ابن خلدون وكل ما يحتاجه هو التقييم لا التبجيل ، التحليل لا التمجيد ، التوضيح لا التعظيم . وهذا المنهج قادِر على إقناع العقل الأوربي إقناعًا دائمًا ، وذلك على النقيض من الحماسة التي ينتهي أثرها بانتهاء فورتها . لذلك قوبلت رسالة طه حسين عن ابن خلدون بالاحترام العلميّ في الدوائر الثقافية الفرنسية .

ونفس النظرة العلمية التي نظر بها طه حسين إلى عظماء المفكرين من العرب ، نجدها واضحة جدًّا في تقييمه للفكر الأوربيِّ عندما اتصل به في فرنسا . فلم ينبهر أو يذهل أو يصاب بعُقَد النقص التي كثيرًا ما تصيب المثقفين الشرقيين عندما يذهبون إلى الغرب ، وتجعل البعضَ منهم ينظر إلى بلده نظرةً قاصرة ، ظاهِرُها الإشفاق وباطِنُها الاستعلاء . لذلك استطاع طه حسين أن يستوعب الثقافة الأوربية ، وأن يضع يده على إيجابياتها وسلبياتها دون تحيُّز أو انفعال أو انبهار ، ومن ثم استطاع إقامة قنطرة ممتدة ما بين الثقافة الأوربية والثقافة العربية ، تساعد على تأكُّد عوامل التأثير والتأثر ، بحيث لا تلتزم الثقافة العربية بدور المتلقِّي والمتأثِّر فقط ، بل تتعدّاه إلى دور المتجاوِب والمؤثِّر أيضًا .

ونظرًا لاتساع الأفق الذي حتَّمه المنهج العلميُّ وصولاً إلى الحكم الصائب القائم على اليقين ، لم يَحُدَّ طه حسين نفسه بحدود الثقافة الفرنسية ، بل انطلق إلى الثقافة الإغريقية الأم وكذلك الثقافة اللاتينية ، ثم الثقافة العالمية بصفة عامة . ومفهوم الثقافة عند طه حسين يشمل دراسة اللغات والأدب والفلسفة والتاريخ والاجتماع والجغرافيا والعلوم الطبيعية والتجريبية . وهذه كلُّها أسلحةٌ معاونة للباحث في رحلته خلال الشك وصولاً إلى اليقين .

والمنهج العلميّ عند طه حسين لا يحتمل وجودَ أقوال أو ألفاظ ليست ذات دلالة أو علاقة بأعمال مادية أو فكرية ، فيجب أن يكون المعنى نابعًا من الشيء وليس مفروضًا عليه من الخارج . فالفصل بين المعنى والشيء أو بين القول والعمل هو فصلٌ بين الشكل والمضمون أو بين الجسد والروح . والحياة لا تستقيم مع هذا الفصل الذي يَعوق التسلسلَ المنطقيَّ للأفكار والمعاني ،

وهو التسلسُلُ الضروريّ لكل تقدُّم حضاريّ . لذلك نجد طه حسين في كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » يدعو إلى أن نُعرِض عن الألفاظ التي لا تُغني إلى الأعمال التي تُغني . ولكي نصلَ إلى هذه المرحلة المتطوِّرة من التقدُّم الثقافيّ والبناء الحضاريّ – فلا بد من إحداث ثورة في التعليم كما يقول : « يجب أن يتعلَّم الشعب إلى أقصى حدود التعليم ، ففي ذلك وحده الوسيلةُ إلى أن يَعرِف الشعب مَواطِنَ الظلم وإلى أن يُحاسِب الشعب هؤلاء الذين يظلمونه ويُذِلونه ويستأثرون بثمرات عمله . »

ويرى طه حسين أن كل العلوم التي توصَّل إليها الإنسان ليست سوى الاستكشاف التدريجيٍّ لوحدة الكون ، وبالتالي وحدة المعرفة . والعقل هو الأداة التي منحها الله للإنسان لكي يقومَ بعملية الاستكشاف هذه ، والتي تبدو معقَّدةً ودقيقة ولا نهائية . لذلك بدون العقل العلميٍّ يتحوَّل الكون إلى فوضى شاملة ، وتهبط دنيا الإنسان إلى المستوى الذي يعيش عليه عالم الحيوان ، وعلى الإنسان لكي يظلَّ إنسانًا أن يُواصِلَ عملية الكشف حتى لا يُصابَ بالجمود والتحجُّر . صحيح أنه لن يوجِدَ شيئًا لم يكن موجودًا من قبل لكن عقله سيعرف أشياءَ لم يكن يعرفها من قبل ، وبذلك تزداد صلتُه عمقًا و وعيًا بالكون وقوانينه ، ومن ثم يشعر أنه يعيش في بيته وليس غريبًا عليه . وفي هذا يوضِّح لنا طه حسين دور العالم والمؤرِّخ والمفكِّر في إدراك هذه القوانين فيقول :

« ليس للمؤرِّخ المجيد عملٌ إلا البحث عن هذه العِلل ، والكشف عما بينها من صلة أو نسبة . فعمله في الحقيقة وَصْفيّ لا وَضْعيّ ؛ أيْ أنه يدل على شيء قد كان ، من غير أن يخترع شيئًا لم يكن ، مثله مثل السائح ، يَعثر في

طريقه بالنهر لا يعرفه أصحاب تقويم البلدان فيدلّهم عليه ويَهديهم إليه . قد يسمَّى النهر باسمه ، وقد يُجِلُّه أصحاب هذا العلم ، وقد ترفعه أمته إلى حيث يَلقى كبار الرجال ، ولكنه مع ذلك مُستكشِفٌ ، لم يوجِد النهر ، بل اهتدى إليه . كذلك شأنُ المشتغلين بالعلوم النظرية والتجريبية ، لهم فضيلة الاستكشاف ، فأمّا فضيلة الإيجاد فليس لهم منها شيء ، فلم يكن من الرياضيين من أوجدَ المثلث ، ولا من اخترعَ نسبةً بين عددين ، ولم يكن من أصحاب الطبيعة والكيمياء من اخترعَ قانون الثقل ، أو ابتدع عنصراً من العناصر ، إنما حقائقُ العلم في أنفسها قديمةٌ ثابتة واجبة ، فأمّا الحادِث العارِض ، فعلمُ الإنسان بها واهتداؤه إليها ، سواء في ذلك حقائقُ اللغة والأدب ، وأصول الفلسفة والحكمة . »

كان إيمان الأديب طه حسين بالعلم إيمانًا راسخًا ، لذلك لن نَعْجَبَ عندما نسمع عن المناظرة التي أقامها الاتحاد العلميّ بكلية العلوم بجامعة القاهرة ، والتي كان موضوعها « أيهما أهمُّ : العلم أم الأدب ؟» عندما كان طه حسين أستاذًا بالجامعة . فقد كان المتناظِران طه حسين و الدكتور علي مصطفى مُشَرَّفة . وقد يظن القارئ أن طه حسين أخذ جانِبَ الأدب في حين دافعَ مشرَّفة عن العلم ، لكن الطريف أن الدكتور طه حسين أخذ جانِبَ الدفاع عن العلم في حين انبرى الدكتور مُشرَّفة للدفاع عن الأدب .

أمّا توفيق الحكيم فيكتب فصلاً كاملاً في كتابه « فن الأدب » تحت عنوان « الأدب والعلم » ، يوضِّح فيه كيف يجد عسراً في قراءة القصص ، في حين يجد اللذة في مطالعة كتابٍ علميّ . لكن الصعوبة عنده هي :

« أن أعثُرَ على كتاب في صميم العلم من تأليف عالِم يستطيع أن يكتب . فإن أكثر العلماء لا يستطيعون أن يَجْلوا أفكارهم إلا في نطاق معادلاتهم الرياضية ، ومصطلحاتهم الفنية التي لا يقدر على متابعتهم فيها غير العلماء . أمّا أولئك الذين يبسطون العلم تبسيطًا مسطَّحًا في كُتب مقروءة للناس ، فلا أرى لهم قيمة فكرية بالنسبة إليَّ . . . بقي أولئك الذين أعنيهم وأحِبُّ أن أقرأ لهم ، وهم في الغالب من طِراز العلماء المطعَّمين بالفلسفة ، أو الفلاسفة المتصِلين بالعلم . . . يتخذون من العلم مادةَ تفكير وتأمُّل ، موضوع بحث فنيّ في معمل . . . ويُفرغون نتائجَ تفكيرهم في كتابات ، نستطيع في أغلب الأحوال أن نتابعهم . . إن لم يكن في مسالكها . . فعلى الأقل في مراميها . . ما أعجبَ العِلمَ ، إذا تراءى لعين الأديب !

« إنّي لأسائِلُ نفسي أحيانًا : كيف استطاع العلماء أن يَطَّلعوا على أعاجيب الكون ، دون أن ينقلبوا أدباء ؟ أمّا الأدباء فلا ينبغي أن يَطَّلعوا على هذه الأعاجيب إلا بِقَدَر ، وإلا انقلبوا مجانين !»

ولعل الدكتور أحمد زكي خيرُ مثل على طِراز العلماء المطعَّمين بالفلسفة أو الفلاسفة المتصِلين بالعلم الذين يعنيهم توفيق الحكيم . ففي كتابيه الموسوعيَّين « مع الله في السماء » و « مع الله في الأرض » يتخذ من العلم مادةَ تفكير وتأمُّل ، وليس موضوعَ بحثٍ فنيّ في معمل . لذلك هناك متعةٌ فكرية وذهنية بل و وجدانية في متابعة كتاباته العلمية كما نجد – على سبيل المثال – في كتابه « مع الله في الأرض » ، الذي يعالج فيه الجوانب العلمية والفلسفية والروحية المرتبطة بالمملكة الحيوانية ، والمملكة النباتية ، والخمائر والهضم ، والتغذية ، والجهاز العصبيّ ، وعالم الديدان ، والحشرات ، والعقارب ،

والأسماك ، و الضفادع ، و الزواحف ، و السحالي ، و التماسيح ، والثعابين ، والطيور ، والدورة الدموية في الإنسان وفي سائر الحيوانات ، والتنفُّس ، والتناسُل . . . إلخ .

كل هذا من خلال منطق علميّ متماسِك يُبلوِر لنا وحدة الكون والمعانيَ الرائعة الكامنة فيها . وهذا المنطق العلميّ يتشابه إلى حدٍّ كبير مع منطق الفنان الذي يقول عنه توفيق الحكيم :

« ما الفنُّ إلا منطق في رداء جميل . . « بيتهوفن » في عالم الأصوات هو سيد المنطقيين بلا مِراء . . إنه « أرسطو » الموسيقى . . أنغامه تنساب في منطقٍ عجيب خلاّب . . مقدِّماتُها تُفضي إلى نتائجها الحتمية . . . وتتسلسَلُ مثل أبرع الأفكار الفلسفية إحكامًا . . . وإذا كان الخَلْقُ صورة من الخالِق . . . فلا بد أن يكون المنطقُ – وهو روح الفن – من خصائص الفنان . . .

« كل فنان منطقيّ مع نفسه وحياته وشخصيته والظروف التي فيها يعمل ويُنتِج ويَخلق . ولا أستطيع أن أصدِّق شيئًا غير ذلك . . ولكنه نوع من المنطق خاصٌّ به ، مُلائِم لحياته وظروفه الخاصة ، لا عَلاقةَ له بالمنطق العام الذي اصطلح عليه المجتمع ، وسَنَّهُ شريعةً للناس ، بغير تفريق ولا تمييز . . .

« إن الفنان لا يتقيَّد بنظرة الناس إلى الأشياء . . لأن الناس تضع نظاراتٍ مصنوعةً سلفًا لكل أمر من أمور الدنيا . . أمّا هو فينظر إلى الأشياء بعينه هو المجرَّدة عن كل منظار صُنِع بيد غيره ، فيرى بالضرورة غيرَ الذي يراه الآخرون . . . إنه يَبتدع منطقه بنفسه كما يَبتدع فنه ، فإذا أدهشت الناسَ

تصرُّفاته رَمَوْه بالشذوذ . »

أيْ أن الحكيم يحتِّم على الفنان ألاّ يلتزمَ بحدود الواقع التقليديّ وإلا وقع أسيرًا له . كذلك العالِم يطوِّر هذا الواقع ويوسِّع رقعته مع كل إنجاز جديد له . لذلك يؤكِّد الحكيم « أن الفكر صحوٌ لا نوم ، وأن المفكِّر هو أشد الناس يقظةً ، لأنه يجب أن يُرِيَ للناس ما لم يرَوا . . وأن يُبصِّرَهم بما لم يُبصَّروا . . وأن يُنبِّههم ويَهديَهم وهو مكتمل العقل ، متفتِّق الذهن ، متسع الأفق والحيلة والمعرفة والتجارب . » ومن ثم فإن مهمة الأدب في نظر الحكيم هي « أن يُعين الناسَ على تفهُّم حكمة الخلق وروح الوجود . . . وإفهام البشر أن السعادة عمل وكفاح ، وتقدُّم وتطوُّر . »

والفارق بين الفنان والعالم – في نظر الحكيم – أن الفنان يكشف عن الطبيعة من خلال نفسه ، في حين أن العالِم يكشف عن الطبيعة من خلال المِجْهَر . فالفن يقول « أنا » أيْ « نفسي » ، والعِلم يقول « هو » أي « الشيء » « وكلاهما يُكمِل الآخر في بناء المعارف الإنسانية . أمّا أن يخدم الفنان والعالِم أمته وقومَه ، فهذا واقع بالبداهة والضرورة . لأن آثار الفن والعلم لا تَبقى إلا إذا رأى الناسُ في بقائها منفعة . فلا ينبغي أن نقول للفنان والعالم : « اصنعا شيئًا نافعًا للناس » ، بل يجب أن نقول لهما فقط : « اصنعا فنًّا وعلمًا » .

وفي كتاب « زهرة العمر » يَستشهد توفيق الحكيم بعبارة مشهورة للأديب الإنجليزيّ ألدوس هكسلي فيقول معه : « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل هو شيءٌ آخر : إنه الحقيقة مقطَّرة ومصفّاة كيميائيًا . »

هذا صحيح . وإذا كان الماء يُصفَّى ويقطَّر للناس في معمل كيميائيّ ، فإن الحقيقة تُصفَّى للناس في معمل المؤلف الروائي ، وهذا المعمل هو « الفن » . نعم ، إن الفن ليس الطبيعة ولا الحقيقة ، إنما هو تقطيرُ الطبيعة والحقيقة من خلال « إمبيق الفنان » .

لذلك فإن الفن – عند الحكيم – يَستلزِم ضربًا من الاختيار أو الانتقاء ، مثلُه في ذلك مثلُ العلم الذي يختار العناصر المؤدية إلى هدفه .

وعندما يعشق العالِم الأدبَ وفنونه فإنه يَستخدم النظرة العلمية الثاقبة في تحليله للأعمال الأدبية أو في إبداعها ، إذا وجد في نفسه المقدرة على ذلك . ولعل الدكتور حسين فوزي ينتمي إلى الفئة التي أسماها الحكيم بـ « طراز العلماء المطعَّمين بالفلسفة » ، بل إن حسين فوزي يُضيف بعد الفن والأدب إلى الفلسفة . وهو يتفق تمامًا مع توفيق الحكيم عندما يقول في مقال له بجريدة الأهرام في ١٤ أكتوبر ١٩٧٦ :

« إنه لكي نطرحَ عنا اليأس ، يجب ألاّ نزدريَ كلمة « الخيال » ، ويكفي أن نتذكر أن كل تقدُّم عملاق في تاريخ البشرية قد اعتُبِر في أول أمره من قبيل الخيال ، فمنذ خمسين عامًا فقط ، كانت الرحلة إلى القمر تُعتبَر إغراقًا في التخيُّل . . وإني لأذكُر كلمة العالِم العبقريّ أينشتين ، قال فيها : « إن الخيال أهم من المعرفة » لماذا قال ذلك هذا الرجلُ الذي تقوم حياته على العلم ؟ لأنه يعلم أن المعرفة الخلاّقة ليست سوى ثمرة للتخيُّل . »

هذا الخيال نجده يُحيط بكل كتابات حسين فوزي ، سواء أ كانت علمية أم فنية . ففي كتابه « سندباد إلى الغرب » ينسج لنا خيالُه صورًا وانطباعاتٍ

وتأمُّلاتٍ من الحياة في صميم الحضارة الغربية . صحيح أن المشاهدات الواقعية كانت الأساسَ الذي أقام عليه كُتُبَهُ في أدب الرحلات مثل « سندباديات طياري » ، « سندباد مصري » ، « سندباد عصري » ، إلا أن الخيال كان النسيجَ الذي منح الأحداثَ والوقائع دلالاتِها الإنسانيةَ والفنية والعلمية والحضارية . ولا غَرْوَ في ذلك فقد كان حسين فوزي قبل سفره في بَعْثته العلمية في فرنسا في عام ١٩٢٥ يُعالِج القصة القصيرة وألَّف بالفعل نصًّا كاملاً للأوبرا ، ثم حاول ذات صيف بفرنسا كتابةَ قصة طويلة . وفي نهاية الأمر قادته أسفارُه في سنوات التحصيل إلى أدب الرِّحلات ، فخرجت كُتُبُه في أغلبها رِحْلاتٍ مادية في المكان ، أو فكريةً في الزمان : « سندباد عصري » جولات في المحيط الهندي ، و « حديث السندباد القديم » دراسات الأساطير والقصص البحرية في الكتب العربية ، و « سندباد إلى الغرب » صور من حياته في دنيا الحضارة ، و « سندباد مصري » جولات في رحاب التاريخ المصري العريق .

والنهجُ الذي سلكه حسين فوزي في رِحْلاته الأولى قضت به ظروفُ عمله ، فأصبحَ طبيعةً ثانية . كانت أغلب تلك الرِّحْلات على حساب البَعْثة التعليمية كعضوٍ دارِس للطب وعلوم البحار ، فكان واجبُه الأول فيها العنايةَ بالناحية العلمية ، ثم الانتفاعَ بأوقات الفراغ في الاستمتاع بالأعمال الأدبية والفنية ، وزيارة المتاحف والآثار الفنية ، والتاريخية ، سواء في المدينة التي يقصدها لغرض علميّ أو في الطريق إليها . وكان حسين فوزي – مثل الشاعر القديم – مبهورًا بالطبيعة التي يُشاهِدها في أسفاره ، ولا سيما أن أغلب ما شهده كان غريبًا عليه ، مثيرًا لدهشته : الجبال الشوامخ ، والغابات ،

ومساقط المياه ، والثلوج والتزحلق على الجليد . لذلك يقول في « سندباد إلى الغرب » :

« بورتو - كورسيكا في ١٥ سبتمبر ١٩٢٦ . . .

إذا اتجهت ناحية الشاطئ وجدت الغابة مكتسيةً ألوانَها الخضراء زاهية ثم داكنة ، والجبال مشتعلة في قُنَّاتِها بتلك النار الحمراء المكونة من صخورها وشمس الغروب ، والظِّلال ترتفع لتحتل البقاع التي تودعها الشمس ، والألوان البنفسجية تكسو الجبال ، والضباب الخفيف الحالم يُغطِّي بعض الجبهات بين رمادية المغاور وخضرة الأشجار ، وسط انعكاس آخر أنوار النهار في مياه البحر المائجة والنهير المنسابة ، وأمام زرقة المياه قرب الشاطئ ، ولونها الذهبيّ عند مغرب الشمس ، ووراء السحب تُضيء أطرافها بلون مذهب كأنها تزركش ثوب العرس في هذا المساء . . . في أصوات تلك السمفونية المؤلَّفة من حفيف الشجر وخرير النهر يَضيع في البحر ، والأمواج تتكسَّر فوق الصخر ، فيقوم الرّغاء الأبيض في أشكال سحرية كأن ڤينوس أخرى تُخلَق من الزَّبد . في تلك الطبيعة الجميلة المتغيِّرة المتشكّلة أفكر ، وأطالع ، وأتأمل الغروب . »

في مثل هذه اللحظات يمتزج العالم بالشاعر بالفيلسوف بالفنان داخل وجدان حسين فوزي . في مقال له بجريدة الأهرام في ٥ نوفمبر ١٩٦٥ يَصِف رحلة الإياب إلى الوطن فيقول تحت عنوان : « خاتمة مطاف طويل » :

« كانت رحلة الإياب إلى الوطن عن طريق الشمال الإسكندنافي ، ثم عبر أوربا ، صورةً مصغَّرة مركَّزة لسنواتي الخمس في بلاد الغرب . وأخيراً

أتساءل : هل أغرتني تلك الحياةُ بالبقاء هناك دائمًا ؟ يجب أن أصْدُق مع نفسي : لقد ساورتني في بعض فترات نزوةٌ من هذا القبيل . وكان من حظي أن تحصَّنت ضد جرثومة الرومانتيكية ، ولو لم أقضِ عليها تمامًا . فقد استطعت أن أخضِعَ عواطفي الهوجاء لقياد العقل المفكِّر المدبِّر ، وذلك بفضل المنهج العلميِّ ، والنظام الصارم الذي يقضي به .

« خاطَبَني العقل بكلام كهذا : استسلامك للحياة الأوربية معناه أنك تَجبُن أمام قفر الحياة الذهنية والفنية في مصر ، ولا قيمةَ لحياة الاستسلام للدعة والرفاهية حتى ولو كانت دعةَ الفن ورفاهيةَ الثقافة . الحياة جهاد ياصاحبي ، كُتِب على الجميع لا على الجنود وحدهم في ساحات الوغى والبسالة ، ليس مكانها ميدان القتال وحده .

« بهذا تكلَّم العقل ، وأخجل أن أضيفَ قولاً تَلوكُه الألسن حتى فقد جديته : أنت ابن الوطن الفقير إلى الله تعالى ، لا شك أنه بحاجة إلى كل فرد من أفراد شعبه ، مهضوم الحقوق من السماء والأرض ، والوطن أسدى إليك معروفًا ، مهما صنعت حتى آخر رَمَق لك في الدنيا فلن تستطيعَ الوفاء به . »

ونفس المنهج العلميِّ الفنيِّ ينطبق على العالِم وطبيب العظام الدكتور محمد كامل حسين ، الذي أثبتَ مقدرته الخلاقة في مجال الإبداع الأدبيِّ ، عندما كتب عمله الأدبيَّ الرفيع « قرية ظالمة » ، كما أثبتَ قدرته على النقد الأدبيِّ الواعي في كتابه « الشِّعر العربي والذَّوق المعاصر » . وقد قاده منهجُه العلميّ إلى استنباط رؤية جديدة للشِّعر العربي تقسِّمه إلى ضربَيْن : شِعر الاحتراف وشِعر الطبع ، وهما يختلفان اختلافًا شديدًا في الروح والموضوع والأسلوب والأغراض . لذلك يَعُدُّهما كامل حسين فنَّين متبايِنَين لا يجمع

بينهما إلا أن كليهما كلامٌ منظوم على نحو واحد . وبالفعل يطبق هذا المنهج على شِعر المعلَّقات ، وعمر بن أبي ربيعة والفرزدق ، وجرير وبشار بن برد ، والنابغة الذبياني ، وأبي نواس ، والمتنبِّي ، وأبي العلاء المعرِّي ، كما يحلِّل في ضوء هذا المنهج عنصرَي الموسيقى والتصوير في الشِّعر العربيِّ . يحدِّد الدكتور كامل حسين الحد الفاصِلَ بين شِعر الاحتراف وشِعر الطبع فيقول :

« ليس من الضروريِّ في شِعر الاحتراف أن يكون صاحبُه قد تكسَّب به فعلاً ، وإن كان أكثره عاد على الشعراء بالصِّلات السخية ، وإنما أعني به الشِّعر الذي يعبِّر فيه الشاعر عن أشياء لا تمس أعماق نفسه ولا تصدر عن عواطفه . وعمل الشاعر في هذا الشِّعر أشبهُ الأشياء بعمل الصائغ الماهر الذي يعنيه أن يُخرِج حِلْية جميلة تدل على المهارة ودقة الصناعة ، ولا يدَّعي أحد أن الصائغ بهذه الصياغة الماهرة يعبِّر عن نفسه ، وأكثر الشِّعر القديم من هذا التراث . وكان النُّقاد القدماء يُعْنَون بهذه الدقة والمهارة ويُعجَبون بها ، ولهم الحق كلُّ الحق في أن يُعجَبوا بما يروقهم ، ولكن لا نستطيع أن نُجارِيَهم في استحسان كل ما استحسنوه ، ولا أن نقيس جمال الشِّعر بالمقاييس التي وضعوها لتقدير هذا الجمال ، بعد أن تغير رأينا في هذا النوع من الشِّعر – شِعرِ الاحتراف .

أمّا شِعرُ الطبع فهو الذي يتحدَّث فيه الشاعر عن إحساسه وعواطفه وما يشعر به من حُب أو كُرْه وما تركت فيه الحياة من أثر ، والدوافع إليه صِدقُ العاطفة وحُسن الأداء الذي يحمل القارئ على أن يتأثر بهذه العواطف كما تأثَّر بها صاحب الشِّعر . »

ويستطرد كامل حسين في تحليله النقديِّ الممتع ، فيوضِّح أن شِعر الاحتراف أعذبه أكذبه ، والجمال فيه يرجع إلى الصياغة ، في حين أن شِعر الطبع أعذبه أصدقه ، وأجوده خالٍ من المحسِّنات اللفظية أو المعنوية ، وأسلوبه مستقيم واضح ، فيه جدٌّ و صرامة و عواطفُ إنسانية ، يُدرِك صدقها أكثر الناس ، وهو ما لا نراه في شِعر الاحتراف . لذلك يطلب الدكتور محمد كامل حسين من النُّقاد المعاصرين أن يقدِّموا للمثقفين ومُحبِّي الشِّعر ما في الأدب العربيِّ من شِعر له قيمتُه الإنسانية العامة ، وأن يَدَعوا شِعر الاحتراف للمتخصصين ولمن يَستهويهم هذا النوعُ من الجمال ، وهم قلة في عصرنا هذا . وليس معنى أن شِعر الاحتراف كلَّه غَثٌّ في حين أن شِعر الطبع جميعَهُ جيد ، لكن لكل من هذين الفنَّين مقاييس تختلف عن مقاييس الجمال في الفن الآخر .

أمّا فيلسوفُنا الدكتور زكي نجيب محمود فيقول إن العلماء والأدباء جميعًا مسئولون عن الفجوة المصطنَعة بين العلم والأدب ، لأن الفكر العربيَّ لم يصل بعد إلى التحديد الصحيح والواضح لمفهوم العلم في العصر الحديث . ففي مقال له بجريدة الأهرام بتاريخ ١٨ إبريل ١٩٧٥ يوضِّح أنه لو كان هذا الخلط في المفاهيم مقصورًا على عامة الناس – لالتمسنا الأعذار ، ولكنه خلط رأيناه عند خاصة الخاصة من العلماء ! فما أكثرَ ما تسمع أو تقرأ لواحد من هؤلاء العلماء قولَهُ : لقد كنت في صِبايَ مولَعًا بكتابة القصة أو قرض الشِّعر ، وأردت الالتحاق في المرحلة الجامعية بكلية الآداب ، لولا أن والدي قد أرادني على دراسة الطب أو الهندسة أو غيرها من فروع العلم . نسمع ذلك من خاصة الخاصة : كأنهم نظروا حولهم فوجدوا كلية الآداب – أو إن شئت فقل

الكليات الأدبية عامة – تُخرج للناس زُمَرًا من القصصيِّين والشعراء ، وكأن مثل هذا الإبداع الأدبيّ ليس موهبةً إلهيَّة يوهِبها الله من شاء من عباده بغضِّ النظر عن طريق التعليم كيف سار بصاحبه ! نعم يقولون ذلك ، كأنهم نظروا حولهم فلم يروا كلية الآداب تُخرج لهم دارسَ الجغرافيا الذي لا تكاد تعرف أين يقع الخط الفاصل بينه وبين دارِس الطبيعة أو الجيولوجيا أو الاقتصاد ، أو هم لم يروها تُخرج لهم دارِسَ التاريخ ودارِسَ الآثار اللذين يعملان مع وثائق وحفائر هي أبعدُ ما تكون عن كتابة القصة وقرض الشِّعر ، أو تُخرِج لهم دارِسَ الفلسفة الذي تدرِّبه دراسته على التحليل العقليِّ وإقامة البرهان على ما يراد له قَبولُه من مذاهب وأفكار ، تدريبًا كثيرًا ما تضيق له صدورُ المتخصصين في العلوم الطبيعية ، إذ يرون أنفسهم أكثر منه تساهُلاً في منطق العقل ، لا بل إن أقسام اللغات التي قد توهِم الغرباء بأنها قد أقيمت لتُخرِجَ لهم الأدباء ، إنما هي أقسام تدرس اللغات في نحوها وصرفها واشتقاقها وتاريخها ، درسًا قد تبلغ به خشونةُ الجفاف العلميّ حدًّا لم يألفه سائر الدارسين ، وهي إن درست الأدب – ولا بد أن تفعل – فهي تدرس النِّتاج الأدبيَّ كما يدرس الكيماويّ عناصره ، والجيولوجيّ طبقات أرضه .

ولم يقل الدكتور زكي نجيب محمود شيئًا عن علوم أدبية كعلم النفس وعلم الاجتماع التي يلحظ ما يشعر به أصحابها من ضيق ، لأنهم يجدون أنفسهم في منزلة وُسْطَى بين المنزلتين ، فتراهم أحيانًا يتشنَّجون من غضب – ولهم كل الحق – إذا نُسِبت دراساتُهم إلى الأدب ، لأنها ليست منه في كثير أو قليل ، ولكنهم إذا أرادوا أن يَطرقوا أبواب العلوم المعتَرف بعلميتها ، وجدوا تلك الأبواب موصَدةً في وجوههم .

وأساس العِلّة – في نظر زكي نجيب محمود – خلطٌ في التقسيم ، وهو خلطٌ قد نرى منه صورًا مختلفة في البلاد المختلفة ، لكنه لا يتخذ في أيّ مكان آخر مثل هذه الصورة الحادّة التي يتخذها عندنا ، وهو يقينًا لا يخلق عند الناس في سائر البلدان ما يخلقه عندنا من الوهم بأن دارسَ الأدب « أديب » . وأعجبُ العجب هنا ، هو أن من الأدباء والشعراء عندنا ، عددًا يَلفِت النظر من أصحاب الدراسة العلمية ، فهذا طبيب يكتب القصة ، وذلك مهندس يقرض الشِّعر ، وكانت هذه الظاهرة وحدها كافيةً لتصحيح الخطأ ، ولكنها لم تفعل .

ويُحاول زكي نجيب محمود إقناع الناس في العالم العربيّ بأن العلم طريقةٌ في البحث ، سواء أ كان موضوعُ البحث من الكيمياء أم من التاريخ . فالعلم منهاجٌ في النظر ، فإمّا اتَّبعناه في الدراسة – كائنًا ما كان موضوعُها – لتكون دراسة علمية ، وإمّا تنكَّرنا له ، فلا تكون الدراسة عندئذ جديرةً باسمها . لكن الخلط بين الموهبة الفردية في مجال الإبداع الأدبيّ وبين المنهج العلميّ كشرط أساسيّ يجب توافُرُه في أية دراسة ، سواء أ كانت علمية أم أدبية ، هذا الخلط أدّى إلى الظن بأن العلم مطلوب عندما يكون الموضوع جانبًا من الطبيعة الحية أو الجامدة ، أمّا إذا كانت المشكلة العارِضة ماسَّةً بحياة الإنسان من حيث هو إنسان ، فعندئذ يكون الركون إلى شيء آخر غير العلم وطرائقه ، لماذا ؟ لأنهم يظنون أن الإنسان ومشكلاته من طبيعة خاصة ، تُداخِلُها المشاعر والدوافع والقيمة ، وما إلى ذلك من أمور قد تَستعصي على مخابير المعامل وأرقام الإحصاء ، فنتج عن هذا الظن الخاطئ أن اتسعت الهوة بين درجة التقدُّم في العلوم الطبيعية ، ودرجة التقدُّم في معالجة المشكلات البشرية ،

حتى لقد قيل - وهو قول شائع - إن مدنية هذا العصر مدنيةٌ عرجاء ، تسير على قدم واحدة: فبينما بلغنا الأوج في المعرفة العلمية بالطبيعة ، نزلنا إلى الحضيض في العَلاقات الإنسانية بكل ضروبها .

ويرى زكي نجيب محمود أن هذه المشكلات الإنسانية - كغيرها - إنما تُحَلُّ بطرائق العلم التي تعرفها العلومُ الطبيعية ، إذ ليس للعلم سواها . وهي مهمة يجب أن تقع بأكملها على عاتِق القائمين بالدراسات التي توصَف بأنها أدبية . فإذا كانت كليات الطب والهندسة والزراعة والعلوم تضطلع بجوانب العلم الطبيعيِّ ، فكليات الآداب والتجارة والحقوق والاقتصاد والعلوم السياسية ، تضطلع بجوانبِ العلم الخاصِّ بعلاقات الناس بعضهم مع بعض ، على أن يكون مفهومًا بأن منهج البَحْثِ في كلتا الحالتَيْن واحدٌ ، وإن بدا للعين العابرة أنه ليس كذلك .

هنا يطلب زكي نجيب محمود بتوسيع رُقْعة الفكر العلميِّ ، بقدر تضييق مساحة الرأي . وهي مُطَالَبَةٌ لا تَمَسُّ أقلَّ مَساسٍ بالجوانب الوجدانية من حياة الإنسان ، فله أن يشتدَّ في إيمانه وأن يقوى بوجدانه ، وإلا ضاع منه الجوهر الأصيل الذي يجعل منه إنسانًا ، لكن ذلك أمر يختلف عن معالجة المشكلات الاجتماعية التي تكتنف حياة الناس ، والتي يراد لها أن تزول ، فنحن ما زلنا - ولعل ذلك يَشيع في العالم كله بدرجات تقل أو تَزيد - ما زلنا نفكر في أمثال هذه المشكلات بطرائق السَّحَرة في غابر العصور ، فماذا كان يصنع الساحر لحلِّ الإنسان مشكِلاته ؟ كان يلفظ له بكلمات ، أو يكتب له كلمات حاسِبًا أن مجرد النطق بتلك الكلمات أو كتابتها ، كافٍ لجلبة الخير ودَرْء الخطر ، و هكذا نفعل اليوم . فعلاج أية مشكلة عندنا هو مزيد من خُطَب

تقال ، ودروس تُلقَى ، ومقالات تُكتَب ، وإذاعات تذاع ، وكُتب تُنشَر . وهي كلها كلام في كلام . لذلك فإنه من المحتَّم علينا الآن أن نُعالج الأخطار التي نشأت عن تقدُّم العلوم الطبيعية وتقنياتها في عصرنا ، بمزيد من استخدام المنهج العلميّ في مجال الدراسات الأدبية والإنسانية .

وفي عدد جريدة « الأهرام » بتاريخ ٩ ديسمبر ١٩٧٦ كتب الدكتور زكي نجيب محمود مقالاً بعنوان « الِتقاء الثقافتَين » - أوضحَ فيه أن ظاهرة الازدواج الثقافيّ مسألةٌ يعاني منها العالم كله بدرجاتٍ تتفاوت ضيقًا واتساعًا ، لكنها ظاهرة في حياتنا نحن الثقافية تبدو أفدحَ منها في أيّ مكان آخر من أقطار العالم المتحضّر . فمنذ أن أصدر س. ب. سنو في إنجلترا سنة ١٩٥٩ كتابه المشهور الذي جعل عنوانه « الثقافتان » والمشكلةُ مطروحة بين مفكّري أوربا وأمريكا بصورة جادة ، أكثر جدًّا مما كانت عندهم قبل ذلك ، ولقد قصد الروائي الإنجليزيّ المعاصر سنو بالثقافتَين العلومَ والآدابَ ، لكنه حدَّد العلوم بالعلوم التجريبية الطبيعية ، كما حدَّد الآداب تحديدًا واسعًا لتشمل كل العلوم الإنسانية والاجتماعية التي نضعها نحن فيما نسمّيه بالكليات النظرية .

هنا يبدو المنهجُ العلميّ الشامل عند زكي نجيب محمود بحيث لا يؤيِّد كل ما يُكتَب في بلاد الحضارة المعاصرة ، بل يستخدم نظره العلميَّ الثاقب في تحليل كل ما يقال بصرف النظر عن مصدره ، لذلك يُهاجِم رأي سنو ويعتبره أعجب تسمية يمكن أن يتصوَّرها إنسانٌ في دنيا الفكر والثقافة ، وأقوى دليل على مدى ما تختلط به الأمور في أذهاننا . لأن العلوم النظرية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة هي الموادُّ العلمية في تسميتها ؛ وأمّا المواد الأدبية فأقربُ جدًّا إلى حياة الناس كما يعيشونها كل يوم ، من لغات إلى قانون واقتصاد

ونَفْس واجتماع ، ودَور « النظرية » فيها أضعف جدًّا من دَورها فيما نسمِّيه نحن بالمواد العلمية .

و لما كان س. ب . سنو من رجال العلم و رجال الأدب في وقت واحد – مثل الدكتور محمد كامل حسين والدكتور حسين فوزي في مصر – فقد كان واعيًا لحقيقة قضية « الثقافتَين » التي تناولها بالدراسة العلمية ، لكنه انتهى إلى نتيجة أفزعت كثيرين من المُشتغِلين بالأدب . فقد قال إن المُعَوّل الأساسيّ في تقدُّم الإنسان هو للعلوم وحدها ، وأمّا الآداب وما يدور في فلكها فهي على أحسن الفروض أمورٌ تملأ بها ساعات الفراغ .

وكما تصدَّى زكي نجيب محمود لرأي سنو الداعي إلى انفصال العلم عن الأدب ، تصدَّى له الكثيرون ، وكان من أهمِّهم ألدوس هكسلي في دراسة مُسهَبة عنوانُها « الأدب والعلم » ، أكَّد فيها بالبرهان والدليل ضرورة الاعتراف لكل من الثقافتَين بوجوده وأهميته ، من أجل التقاء الثقافتَين معًا في الإنسان عقلاً و وجدانًا . وفي رأيه أن هذا الالتقاء لا يتحقَّق إلا إذا ظهر فينا الفنان العملاق الذي يُدمِجُ في عمله الفنيِّ لغةَ الناس كما يتكلمونها ويفهمونها ، بما فيها من غموضٍ وإيحاء ، ولغةِ العلم بكل ما عُرِفت به من دقة صارمة . وعندئذ فقط يجد الإنسانُ حقيقةَ نفسه ماثلةً أمامه بشطرَيْها متحدَين : الشطر الذاتيّ الخاص ، والشطر الموضوعيّ العام .

ويؤمِن زكي نجيب محمود بأن اللقاء بين الثقافتَين ، يتمثَّل عمليًا في تدخُّل التطبيقات العلمية والأسلوب العلميِّ في شرايين الحياة الاجتماعية العملية دخولاً يجعل تلك الحياةَ علمًا مجسَّدًا – إذا صحَّ هذا التعبير – وبعدئذ

يجيء الأديبُ ليفعل بالحياة المحيطة به كما يصنع الآن ، فإذا بانفعاله هذا متأثرٌ إلى أبعد مدًى بحياةٍ علميةٍ الأصلاب ، علميةِ اللحم والعظم والدم : الحكومة فيها جهاز تقوم عليه جماعة العلماء ، والتربية فيها عملية بكل ما تعنيه العلوم من دقة منهج وتحديد موضوع وأهداف . وكل هذا في الجانب الاقتصاديِّ من الحياة ، وفي جانب التشريع ، بل وفي جوانب الترفيه .

ونحن إذا كنا نتفق مع زكي نجيب محمود في ضرورة إقامة صَرْح حياتنا الاجتماعية والاقتصادية على أساس متين من المنهج العلميِّ - فإننا نسمح لأنفسنا بالاختلاف معه عندما يضع الأديبَ في مؤخرة الحياة العملية ، بحيث إذا قامت على المنهج العلميِّ فإنه يكتب أدبًا يحمل سماتِ المنهج نفسه ، وإذا كانت عشوائيةً في رسائلها وغاياتها ، فلا يملك الأديب سوى إنتاج أعمال مصابة بنفس التفكير العشوائيِّ المشوَّش . وبذلك ينزع زكي نجيب محمود عنصرَ المبادَرة من يد الأديب ويُجبِره على انتظار ما تأتي به صروف المجتمع والدهر ، في حين أنه يتحتَّم على الأديب أن يَبُثّ في وجدان الناس روح المنهج العلميِّ من خلال أعماله الشِّعرية والمسرحية والقصصية . ذلك أن دَوره الرياديَّ في تربية عقل الجماهير يَواكِب تمامًا دور العالم في هذا المجال الحيويِّ الخطير ؛ فهو يُبادر إلى التغيير ولا ينتظر ، حتى يقع .

ومن الآراء الجديرة بالذِّكر في هذا المجال رأيُ ألدوس هكسلي في كيفية التقاء العلم والأدب . فقد أوضحَ أن ذلك الالتقاء يمكن أن يتحقَّق إذا عرَف الأديب كيف يُجري في أدبه شيئًا من لغة العلم ، بحيث لا يكون ذلك سببًا في تفكُّك القطعة الأدبية . فقد كان تصوُّر هكسلي للقاء بين العلم والأدب لقاءً مباشِرًا . لكن زكي نجيب محمود يرى أن هذا اللقاء المباشِر لا يُجدي إلا

قليلاً ، وقال إن هكسلي لم يكن على صواب في هذا الصدد ، لأنه يتحتَّم أن يكون اللقاء بين العلم والأدب لقاءً غير مباشِر . ومع تقديرنا لرأي زكي نجيب محمود ، فإننا نقول إن هذا اللقاء غير المباشِر سيجعل من الأدب مجرد زخرفٍ خارجيّ ، يمكن أن يَستغنِيَ عنه المجتمع تمامًا في قضاياه المصيرية المُلِحَّة . لذلك كانت دراستنا هذه إثباتًا علميًا على إمكان اللقاء المباشِر بين العلم والأدب .

لكن المأساة في العالم العربيِّ لا تتمثَّل في انفصال العلم عن الأدب فحسب ، بل ترجع إلى انتشار روح الخرافة بين مثقفينا – علميين وأدبيين على السواء . يقول زكي نجيب محمود :

« لقد شَهِدت بعيني كيف تَبادل الكبار من مثقفينا – علميين وأدبيين على السواء – الأحاديثَ فيما بينهم عن أشباح تصعد إلى السماء وأشباح تهبط إلى الأرض ، وعن خَوارِقَ يُنجزها من أصابه عَتَهٌ أو بَلاهة ؟ فمثل هذه الخوارق في ثقافتنا العامة لا تتحقق على أيدي أصحاب علم أو ذكاء ! فهؤلاء الكبار من مثقفينا – ودع عنك صِغارَهم ! ثم لا تسأل عمن لا ثقافة له – هؤلاء الكبار من مثقفينا يَقصِرون تفكيرهم العلميَّ على حجرات المعامل وقاعات الدرس ، حتى إذا ما انطلقوا أحرارًا من تلك الحجرات والقاعات – جاز لهم أن يَقبلوا المستحيل ! وهل هو القليل النادر في حياتنا الفكرية أن نقرأ لبعض حَمَلة الأقلام عندنا ، حكايات تُروَى عن عجائبَ من تلك الخوارق أشكالاً وألوانًا ؟

ولم يقف الأدبُ العربيّ المعاصر مكتوفَ الأيدي أمام الصراع الدائر في

حياتنا بين العلم والخرافة . ففي روايات وأعمال طه حسين والمازني ونجيب محفوظ ويحيى حقّي وغيرهم يتجسَّد موقفنا من حضارة العصر ، حيث نجد الشخصيات التي ظفرت بنصيب من علوم العصر ، تحاول أن تحيا كما يحيا أهل العصر ، لكن الآخرين يتنكَّرون لها . لذلك كانت هذه المشكلة التي قوامُها صراعٌ بين مجموعتَين من القيم نَغْمَةً أساسية تردَّدت في كثير من الأعمال الأدبية . ويَكفي أن ندلِّل على هذا الاتجاه برواية يحيى حقّي « قنديل أم هاشم » على سبيل المثال – فقد برز العلم في هذه الأعمال لأول مرة بمفهومه الحديث المعروف عالميًا . لذلك يفرِّق زكي نجيب محمود في كتابه « تجديد الفكر العربيِّ » بين العلم بمفهومه العربيِّ القديم والعلم بمعناه العالميِّ الحديث فيقول :

« إن من علامات هذا العصر المميَّز ، أنه عصرُ « العلم » المقترِن « بالعمل » ، حتى لتجد فلاسفة عصرنا منصرِفين بكثير من عنايتهم وجهدهم نحو تحليل العَلاقة بين العلم والعمل تحليلاً ينتهي ببعضهم إلى القول بأن العلم والعمل موصولٌ أحدُهما بالآخر ، فإذا وجدت « علمًا » مرفوعًا لا يجيء بمثابة الخطة الدقيقة لعمل يؤدَّى ، فَقُلْ إنه ليس من « العلم » في شيء إلا باسْم زائف ، وإن هذا الفريق من الفلاسفة المعاصِرين لينكرونَ أشدَّ إنكار أن يكونَ هناك ما يجوز تسميتُه « بالعلم النظريّ » ، الذي لا صلة له بدنيا التطبيق ، بل إنهم ليتطلبونَ من العلماء إذا حدَّدوا مصطلحاتهم العلمية – أن يحدِّدوها بما يسمُّونه « تعريفًا إجرائيًا » ، أيْ أن يحدِّدوها بالجوانب العلمية التي تَنطوي عليها تلك المصطلحات . فإذا وردت في لغتهم ألفاظٌ رئيسية لا تشير إلى « إجراءات » فعلية معينة – رفضوا مشروعيَّتها من الناحية

العلمية ، وإننا لنقول عن عصرنا إنه عصر « التكنيات » (التكنولوجيا) ، وما الأجهزة التكنية هذه إلا «الأفكار» العلمية وقد برزت إلى دنيا العمل .

« فإذا قال قائلٌ عن عصرنا إنه عصر «العلم» و «العمل» - كان لقوله مَعنًى محدَّد بمضمونات العصر ومفهوماته ، « فالعلم » - من ناحية - هو العلم الطبيعيّ ، و «العمل» - من ناحية أخرى - هو تطبيقُ العلم بالأجهزة التكنية على اختلاف مجالات العلوم وتطبيقاتها . إن كلمة «علم» بهذا المعنى المحدَّد لم تدخل اللغةَ الإنجليزية نفسَها إلا في الثلث الأول من القرن الماضي ، مما يدلُّ على أن ما قد سبق ذلك من علم لم يكن به كلُّ المقوِّمات التي تميّز علم العصر الراهن . وإني لأذكرُ في هذا الصدد - وعلى شفتي ابتسامةُ إشفاق وأسف - أن أحد كُتابنا المرموقين قد وقع على هذه الحقيقة الغريبة في بعض ما قرأ ، وكان ذلك منذ أعوام قلائل ، فأسرعَ إلى صحيفته يكتب مفاخِرًا هذا العصرَ المتعجرِف المغرور بتراثنا ، فمنذ كذا قرن من الزمان - هكذا قال الكاتب - وتراثُنا مليءٌ « بالعلم » اسمًا ومسمّى ، وها هي ذي إنجلترا لم تَعرِف « العلم » إلا منذ أقلَّ من مائة وخمسين عامًا . ولو تريَّث كاتبنا لحظة ليراجع معنى الكلمة في الحالتين ، لوجدَ الفرق بين المعنى الذي كان والمعنى الذي استحدث ، هو - كما قلت - كالفرق بين القطبين ، فاللفظ واحد - في العربية - والمضمون مختلف . »

ولعلَّ رواياتِ نجيب محفوظ من الأعمال الأدبية الرائدة التي جسَّدت هذا المفهوم المعاصِر للعلم ، ولا غَرْوَ في هذا ، فإن نجيب محفوظ من الأدباء الذين يرون في العلم الوسيلةَ البشرية الوحيدة لإنقاذ الإنسان والرُّقيِّ به . وأذكر له حديثًا نُشِر في مجلة « العلم » التي تصدرها أكاديمية البحث العلمي

والتكنولوجيا المصرية ، دافعَ فيه عن العلم دفاعًا مجيدًا قد لا يقوم به عالِم متخصِّص في مجاله . بل إن من يقرأ دراستي عنه « قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ » – سيكتشف أن التفكير العلميَّ كان المحرِّكَ الرئيسيَّ وراء سلوك بعض شخصياته الهامة ، لدرجة أنها تصرِّح بأن خلاص هذا العالم لن يتأتَّى إلا عندما يحكمه العلماء . كذلك في مجلة « الطليعة » عدد إبريل ١٩٧٧ ، نجد له حديثًا آخر لا يَمَلُّ من التأكيد على قيمة المنهج العلميِّ في حياتنا . فهذا المنهج لا يَقتصِر على العلماء في دراساتهم ومعاملهم ، بل يمتد ليشملَ كل الناس في حياتهم العملية اليومية ، لأنه الأداة الوحيدة لاستغلال وقتهم وجهودهم وتطوير حياتهم والرُّقيِّ بها . لذلك يرى نجيب محفوظ أنه من ضرورات العصر أن يتشرَّب الإنسانُ العاديّ بالمنهج العلميِّ بحيث يتحوَّل إلى أسلوبٍ للتفكير والسلوك المعتاد .

ويرى نجيب محفوظ أن أدب العلم في حقيقته عبارةٌ عن رحلة مشوقة مثيرة في كهوف العقل الإنسانيِّ ، وهي أمتع بكثير من رحلات المغامرات في الصَّحاري والمحيطات والكواكب الأخرى . لكن نجيب محفوظ يؤمن بأنه بالإضافة إلى عنصرَي التشويق العقليّ والإثارة الفكرية ، هناك الدَّور الذي يتحتَّم على الأديب العلميِّ أن يقوم به ، ويتمثَّل في التنبؤ – اعتمادًا على تصوُّر العلماء – بما سيكون عليه العلم في الخمسين أو المائة سنة القادمة ، وأثر ذلك على الإنسان . وبصرف النظر عن التخصُّص العلميِّ فإن الإنسان العاديَّ يستطيع أن يَستوعِب هذه المفاهيم الجديدة من خلال الأعمال الأدبية التي تدخل في صميم حياته وحياة أولاده .

كما يُطالِب نجيب محفوظ العلماء بتأليف الكتب العلمية المشوقة التي

تسهل قراءتها على القارئ العاديّ ، فالعلم عالَمٌ كله عجائب وغرائب وإمتاع وإثارة ، وكل هذا – إذا انتشر – من شأنه أن يَخلُق عقلية جديدة . لذلك يَعتبر نجيب محفوظ الدكتور أحمد زكي من الرُّوّاد الذين قرَّبوا المسائل العلمية للجمهور بطريقة مشوقة وممتعة ، يعتبرها نجيب محفوظ أمتعَ من كثير من القصص وروايات الرِّحلات والمغامرات . وهذه المتعة الحقيقية استشعرها نجيب محفوظ في قراءاته في الفيزياء والفلك وعلوم الحياة .

وإذا كان الأديب في نظر نجيب محفوظ ضميرَ العصر وصوته – فإن العالِمَ هو جوهرُ العصر وروحه ، لذا يتحتَّم عليه أن ينغمس في بيئته المحلية حتى يَبثَّ روح المنهج العلميّ في كل أرجائها ، فإذا كان العلم عالميًا بطبيعته فإنه محليٌّ تمامًا في مجال تطبيقه العمليّ على البيئة . فليس الأديب فقط هو الذي يَستوحي بيئته بل العالِمُ أيضًا ، وفي مقدوره أن يخدم أبناء بيئته بعلمه ، وفي إمكانه أيضًا الخروجُ بالدروس المستفادة إلى المجال العالميّ حتى يستفيدَ منها البشر الآخرون في حالة إمكان تطبيقها في البيئات المختلفة . فإذا كان العلم ينبع من العقل البشريّ فإن التكنولوجيا تتشكَّل طبقًا لمتطلبات البيئة . فالمسألة ليست مقصورة على مجرد الاستيراد والتطبيق ، فمثلاً يرى نجيب محفوظ استحالةَ مقاومة البلهارسيا في مصر بأطباء ألمان ، لأن المسألة لا تقتصر على علاج مرض معين بدواء محدَّد ، بل تتطرَّق إلى حياة الفلاحين وأخلاقهم وأساليبهم في التفكير والسلوك ، وهذه خصائص وعناصر لا يمكن أن يستوعبها غيرُ العالِم المصريّ ابن البيئة ذاتها . ولعل الأديب هو خير مساعِدٍ له في هذه المهمة ، عندما يُبلور له شخصيةَ الإنسان المصريّ – بكل سلبياتها وإيجابياتها – في أعماله الأدبية .

وكان الحديث الذي نُشِر لنجيب محفوظ في مجلة « العلم » ودافع فيه عن ضرورة العلم وحتميَّتِهِ – بمثابة فاتح لشهية العالم والأديب الدكتور يوسف عز الدين عيسى لكي يكتب مقالين بجريدة الأهرام يناقش فيهما قضية العَلاقة العضوية بين العلم والأدب : المقال الأول بعنوان « العلم والأدب والفن » في عدد ٤ مايو ١٩٧٧ ، والثاني بعنوان « هل يمكن المفاضَلةُ بين العلم والأدب ؟» في عدد ١٨ مايو ١٩٧٧ . فإذا كان نجيب محفوظ الأديب والروائي قد دافع عن العلم – فقد آلى الدكتور يوسف عز الدين على نفسه أن يدافع عن الأدب والفن ، لأن عمله كأستاذ وعالِم في البيولوجيا لم يقف عقبةً في طريق تذوُّقه للفن وممارسته الفعلية للإبداع الأدبيِّ ، فهو من أشدِّ المفكرين إيمانًا بأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ .

يعرِّف يوسف عز الدين الأدبَ بوجهٍ عام بأنه القدرةُ على التعبير عن أفكار أصيلة بأسلوب معين ، يكون من شأنه نقلُ هذه الأفكار إلى الآخرين وإدراكُها بأقل قدر ممكن من العناء . والقدرة على التعبير مطلوبة من العلماء كما هي مطلوبة من الأدباء ، فالعالِم الذي يُلقي محاضرة أو يؤلف كتابًا في علم الحيوان أو علم النبات أو في الطاقة الذرية بأسلوب سَلِس واضح – يجعل المستمع أو القارئ يُدرك بسهولة المعانيَ والأفكار التي يرغب المُحاضِر أو المؤلف في التعبير عنها ، يمكننا بالمعنى الواسع أن نعتبره أديبًا ، والمراجع التي تُذكَر في نهاية أية رسالة أو بحث علميّ في الفيزياء أو الكيمياء أو البيولوجيا أو الرياضيات وغيرها ، تُذكَر في بعض الأحيان تحت عنوان Literature – أي أدب .

من هذا يرى يوسف عز الدين أن الأدب والعلم ليسا مبدأين أيديولوجيَّين

متعارضَين كالشيوعية والرأسمالية لا يمكن أن يتلاقيا ، بل هما مظهرٌ من مظاهر النشاط الذهنيِّ البَشريِّ قد يكون في تلاقيهما معًا فائدةٌ أكثر ، كما أن الاتجاه السائد الآن في المجال العلميِّ هو أن شتى فروع العلم كالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والرياضيات وغيرها ، ينبغي أن تتعاون معًا للوصول إلى حقائقَ علميةٍ لم نكن لنتوصَّلَ إليها لو تباعدت التخصصات ، فكذلك الأمرُ بالنسبة للأدب والعلم ، قد يكون في امتزاجهما معًا إتاحةُ الفرصة للوصول إلى علم أكثر وضوحًا وأدب أكثر عُمقًا .

لذلك ينصح يوسف عز الدين عيسى دارِسَ الأدب بقراءة شيء من العلم ودارسَ العلم بالإلمام بقسط من الأدب ، إذ إنه من المؤمنين بوحدة المعرفة ، وبأن العلوم والآداب والفنون غيرُ منفصِلة عن بعضها البعض في الحياة ، فهي أشْبَهُ بمجموعة من الكائنات الحية ، نباتات وحيوانات تعيش معًا في بحيرة واحدة متعاونة متكافلة دون أن يُدرك أيُّ نبات أو أيُّ حيوان منها أن العلماء يُطلِقون عليه اسمًا خاصًا ، ويضعونه في مملكة أو شعبة أو عائلة معينة . إن التقسيم إلى علم وأدب تقسيمٌ مصطَنَع ، لا يُقصَد منه مطلقًا استحالةُ تلاقيهما ، بل المقصودُ به تسهيلُ الدراسة في معاهد العلم وإعدادُ أماكنَ لمن يرغب في دراسة العلم ، وأماكنَ لمن يَودُّ دراسة الأدب في أثناء عملية التعليم العام . أمّا بالنسبة لتقسيم الدراسة عندنا في مرحلة التعليم الثانوي إلى علمي وأدبي – فإن يوسف عز الدين يوضِّح أنه اختفى في عديد من الدول العربية منذ زمن بعيد .

في الولايات المتحدة مثلاً يختار الطالبُ أو الطالبة في الدراسة الثانوية عددًا محدودًا من المواد من بين مائتَيْ مادةٍ تغطِّي جميع النشاط الذِّهْني والمِهْني

التي من الممكن أن يَنبُغَ فيها الإنسان أو يتخذها مهنة . فنجد من بينها مثلاً : البيولوجيا والرياضيات إلى جانب المنطق ، والجَدَل ، والنقد السينمائي والمسرحي ، وهندسة السيارات ، و التاريخ ، و الجغرافيا ، واللغات . . . إلخ . ومن الممكن أن يختار الطالبُ أو الطالبة على سبيل المثال : علمَ النفس والرياضيات والجَدَل والتصوير الفوتوغرافيّ والنقد المسرحيّ والجغرافيا ، وعشراتٍ من المجموعات الأخرى دون ارتباط بضرورة دراسة العلوم الأدبية معًا والعلمية معًا ، إذ قد يَهْوَى الطالب دراسة علم النفس والرياضيات والتاريخ ، ولا يكون لديه مَيْلٌ لدراسة الجغرافيا والفلسفة . ونظامٌ كهذا من شأنه أن يكتشف أقوى ما لدى الطالب من مَواهِبَ ، لا أضْعَفَ ما هو محرومٌ منه من قدرات ، كما أن من شأنه إلغاء الحاجز الذي يفصل العلم عن الأدب ، والقضاء على تلك النظرة الخاطئة التي تَعتبر الأدبَ شيئًا غريبًا عن العلم ، والعلمَ شيئًا غريبًا عن الأدب .

ولقد عاني يوسف عز الدين في بَدْء حياته من تلك الفكرة الخاطئة التي تنظر إلى رجل العلم إذا كَتب عملاً أدبيًا ، وكأنه ارتكب خطيئة لا تُغتفَر . فقد كان يكتب القصة أو الرواية أو التمثيلية الإذاعية - وبعض إنتاجه كان يعتمد بطبيعة الأمر على الخيال العلميّ - لكن عندما تُنشَر أعماله أو تذاع كان يدعو الله ألا يكونَ أحدٌ قد قرأها أو استمع إليها ! كانت في أعماقه قوةٌ لا يمكنه مَنْعُها ، تدفعه للكتابة وللتعبير عن أفكارٍ تَجيش في صدره ويزدحم بها ذهنه ولا يرتاح إلا عندما يكتبها ، وكان في الوقت نفسه يخشي من التعرُّض للوم أو تأنيب في الوسط العلميّ الذي يُحيط به ؛ لاقترافه جريمة التأليف الأدبيّ على حد قوله . ونشأ من هذا الصراع المرير في أعماق نفسه شعورٌ

باليأس والتمزُّق ظل يُعاني منهما فترة طويلة . وكثيرًا ما صَمَّم على التوقُّف عن الكتابة الأدبية إرضاءً لمن حوله من رجال العلم ، ولكن تلك القوة الكامِنة في عقله و وجدانه كانت تتمرَّد على هذا التصميم فيعود للأدب .

ظل هذا الشعور المرير يجتاحه ويُعربدُ في ذهنه إلى أن سافر إلى إنجلترا للحصول على الدكتوراه في علم الحشرات . هناك وجد أن العقلية عندنا تختلف تمامَ الاختلاف عن عقلية الغربيين ؛ فقد كان المعمل الذي أجرى فيه أبحاثه يضمُّ عددًا من المصريين والإنجليز ، وعند اجتماعهم لتناوُل قهوة الصباح وتناوُل الشاي في نحو الرابعة بعد الظهر ، في أثناء هاتَين الفترتَين لم يَحدث مطلقًا أن تحدَّث شابٌّ إنجليزيّ عن موضوع يتصل بالعلم ، كانت الأحاديث تدور حول أشعار مِلتون و مقارنتها بأشعار بليك وكيتس وشيلّي و وردزورث وكولردج ، وعن قصص هـ. ج. ويلز وفرجينيا وولف وجيمس جويس ولورانس ومسرحيات شكسبير وبرنارد شو وغيرهم . فكان الدكتور يوسف عز الدين يترجم لهم بعض معاني أشعار أبي العلاء المعرِّي ، ويبيِّن لهم وجه الشبه بين حياته وحياة مِلتون ، ويقوم بتعريفهم بأعمال بعض المؤلفين والشعراء المصريين – فكانوا طوال هذه الفترات يَلزمون الصمت وكُلُّهم شغف لمعرفة المزيد . أمّا الطلبة المصريون فكانوا يَلزمون الصمت لسبب آخر ؛ إذ لو خرجوا عن دائرة تخصُّصهم الضيقة لَوجدوا أنفسهم في ظلام دامِس لاعتقادهم الخاطئ بأن من يعمل في مجال العلم لا ينبغي له أن يهتم بالشِّعر أو الأدب .

وعلى الرغم من أستاذية الدكتور يوسف عز الدين في البيولوجيا ، فإنه يُعَدُّ امتدادًا للعالِم المصريِّ الدكتور علي مصطفى مشرَّفة عندما دافع عن

الأدب في المناظَرة التي عقدها مع الدكتور طه حسين ، ودافع فيها الأخير عن العلم . يقول يوسف عز الدين في دفاعه عن الأدب :

« يمكننا أن نُشبِّه صَرْحَ الحضارة بمبنًى مُقام على أعمدة متساوية تمثِّل العلم والأدب والفن . فإذا اختل واحد من تلك الأعمدة انهار صرح الحضارة . والدولة التي ينبع منها أدبٌ ممتاز لا بد أن نتوقَّع أن ينبع منها علم وفن في نفس المستوى . أمّا إذا أردنا المفاضَلة بين العلم والأدب وتقرير أيهما يوضع في المرتبة الأولى وأيهما يوضع في المرتبة الثانية – فإنني أعتقد أن الأدب ينبغي أن يأتيَ في المرتبة الأولى ، قبل العلم . فالعلم وسيلة ، أمّا الأدب فغاية . العلم مثلاً ، قدَّم لنا جهاز التسجيل ، ولكن جهاز التسجيل لا قيمة له إذا لم توجَد المادة التي يسجِّلها . وهذه المادة قد تكون أدبًا أو فنًّا ، والأدب والفن موجودان قبل اختراع جهاز التسجيل بمئات السنين . »

ولا يعني يوسف عز الدين بهذا الكلام التقليلَ من قيمة العلم كوسيلة ضرورية لإقامة مجتمع متحضِّر ، فهو من أكثر المفكِّرين إدراكًا لقيمة العلم وإيمانًا به ، ولكن لا يَنبغي في غمرة حماسنا للعلم أن نقلِّل من شأن الأدب ، ذلك أن الذي يريد تأكيده هو أن أيَّ مجتمع بلغ ذروة العلم وقمة التكنولوجيا يُصبِح عديم الهدف الإنسانيّ الحقيقيّ إذا اكتظَّ بالآلات وشتى المخترعات وخلا من النواحي الجمالية التي لا تكتمل عناصرُ الحياة بدونها . فالإنسان في حاجة ، مثلاً ، إلى الغذاء ليعيش ، ولكن ليس الهدف من الحياة أن نعيش لنتغذى .

ويُعلِن يوسف عز الدين استنكاره الشديد لبعض الصرخات المتشنِّجة التي

تُنادي بأن عهد الشِّعر والقصة قد ولَّى . ذلك أن الإنسانَ لن يَستغنِيَ عن الأدب والفن إلا إذا تحوَّل إلى مخلوق آخر بَشِع كريه ، لا يَمُتُّ للإنسانية بأية صلة . إن ضجيج الآلات وأزيز الطائرات وهدير القطارات لن يطغى مطلقًا على صوت أنشودة جميلة أو موسيقى عَذْبة أو قصة رائعة أو قصيدة رقيقة تُشعِرنا بآدميتنا . ولا يُنكِر يوسف عز الدين أن العلم قدَّم لنا وما زال يقدِّم مزيدًا من وسائل العلاج لإتاحة حياة أكثر طولاً وأقلَّ مرضًا . ولكن الأهم ما سنفعله بأنفسنا في هذه الفترة من الحياة التي يُضيفها الطب لحياة الإنسان . إن الطب وسيلةٌ لإطالة الحياة وجَعْلِها خاليةً من الأمراض ، لكن الغاية من ذلك هي الاستمتاع بهذه الفترة من الحياة وإدراكُ معناها ، وإلا أصبحت عديمةَ المعنى وعديمة الهدف .

ولعلَّ الأعمال الأدبية التي كتبها الدكتور مصطفى محمود كانت تهدف أساسًا إلى البحث عن هذا المعنى وهذا الهدف . . . ففي رواية « الأفيون » يقول :

« هناك مليون شيء وشيء في هذه الدنيا لا نَعْلَمُه . . ولكن جَهْلَنا لا يمكن أن يكون عذرًا لنمشيَ في الشوارع نَهذي ذلك الهَذَيان الملتاث . . لا بد من عمل . . . لا بد من عمل . . . لا يمكن أن تتوقَّف الدنيا لمجرد أن هناك أشياءَ نجهلها . . . مثل هؤلاء المبروكين لا بد أن تتحدَّد إقامَتهُم في تكايا حتى لا ينطلقوا هكذا يبلبلون العقول . . . لا بد من خطة لتنظيم هذا الفيض من البركة قبل أن يُغرِقنا طوفانُه . »

ويعلِّق الناقد جلال العشري على هذا الاتجاه العلميِّ في فن الرواية فيقول

في كتابه « مصطفى محمود شاهد على عصره » :

« بكل صِدْق و وضوح ، وبكل جُرأة وشجاعة طرح مصطفى محمود في روايته الثانية قضيةً من أخطر القضايا في تاريخ الإنسان ، وأشدّها إلحاحًا في العصر الحاضر . . قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح ، بين دائرة المعلوم ودائرةِ المجهول . . بين نتائج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفيّ . وانتهى إلى أن ما نَجهله لا ينبغي أن يُلغِيَ ما نَعلمه ، وأنه إذا كان هناك مجالٌ للمعرفة الصوفية فإن المعرفة العلمية هي سبيلُنا إلى العمل ، وإذا كان العلم وحده لا يكفي في الوصول إلى اليقين ، فإنه يكفي لكي تسير الحياة . . . فالسماء داخل العالم وليست خارجه ، وكل ما هو غير إنسانيّ أو كل ما لا يُضاف إلى الإنسان ، فهو غيرُ موجود ، على الأقل بالنسبة إلى الإنسان . »

ويوضّح جلال العشري إلى أيّ مدًى كان مصطفى محمود متأثرًا بالمنهج العلميّ في تشكيله للرواية ، وفي تجسيده لإحساس بطله من خلال معادلة موضوعية كاملة ، بحيث أخذت الرواية شكلَ التصميم الهندسيّ ، وجاءت على هيئة مثلث ، قاعدتُه لوحةُ الجنس وتمثّلها زوجته ، وأحدُ ضلعيه لوحةُ المال ويمثّلها أخوه ، والضلع الأخير هو لوحةُ العلم التي يمثّلها ابنُه . لكن جلال العشري يؤكّد أن مصطفى محمود وقع في خطأيْن من جراء هذا التصميم الهندسيّ : خطأ « اللاتجانس » وخطأ « الاستاتيكية » . كان « اللاتجانس » بين طبيعة إحساس البطل وما يُعادِل هذا الإحساس في الواقع الخارجيّ . فقد حوّل التصميمُ الهندسيّ التجربةَ الشعورية إلى شكل قياسيّ ، والانفعالَ الوجدانيَّ إلى معادلة رياضية . أمّا عن خطأ « الاستاتيكية » فيقول جلال العشري :

« و من جراء هذا التصميم الهندسيّ أيضًا وقوعُ الكاتب في خطأ « الاستاتيكية » أو اللاتفاعل بين قطبَي الرواية ، فضلاً عن اللاتفاعل بين أضلاع المثلث . فالكاتب عندما لجأ إلى التصميم الهندسيّ ، وتخيَّل إطارَ روايته على هيئة لوحة كبيرة - عمد إلى الألوان الصارخة والمساحات السيمترية ، فوضع بطلَه في جهة ولوَّنه باللون الأبيض ، و وضع المثلث في الجهة المقابلة ولوَّن أرضيته باللون الأسود ، ثم عاد فلوَّن كل ضلع من أضلاعه بلون خاص . . فالبطل لونهُ أبيض فاقع لأنه الروح ، والمثلث أرضيتهُ سوداء لأنه المادة ، وأضلاعُه الثلاثة مختلفة الألوان لأن المادة تعبِّر عن نفسها ، إمّا في الجنس أو في المال أو في العلم . وهكذا خفَّت حدة التفاعل الديناميكي بين أشخاص الرواية ، واقتربت من العرض الاستاتيكي لصور الأشخاص . »

لكن من المُهِمِّ أن نُلاحِظ هنا أنه إذا كان مصطفى محمود أقام بناء روايته على المنظور العلميّ - بصرف النظر عن سلبياته الفنية التي أوردها جلال العشري - فإن جلال العشري نفسَهُ استخدم في نقده وتحليله اصطلاحاتٍ ومقاييسَ علميةً ورياضية بَحْتة . فقد استخدم التصميم الهندسيَّ وطبَّقه على منهج مصطفى محمود ، ثم اتَّهم الرواية بالجنوح إلى الاستاتيكية مما أدَّى إلى خُفُوت حِدَّة التفاعل الديناميكي بين أشخاص الرواية . وهذه كلُّها اصطلاحاتٌ لا تُستخدَم إلا في الرياضة والفيزياء ، مما يَدلُّ على أن الأدب والنقد قد انفتحا تمامًا على علوم العصر ، و وجدا فيها ثروةً من المفاهيم العلمية التي توسِّع الأفق نحو تطلُّعات جديدة من الفكر الإنسانيِّ المتجدِّد .

والعمل هو المَحَكُّ الحقيقيّ لكل معرفة سواء أ كانت علمية أم صوفية ،

من هنا كانت مقارنة جلال العشري بين رواية مصطفى محمود « الأفيون » وروايةِ ألدوس هكسلي « الجزيرة » ، ذلك لأنهما يؤمنان بأن المادية المجردة لا تقل سوءًا عن المثالية المجردة إذا كانت لا تؤدِّي إلى عمل ، فالمادية مهما تكن محسوسةً لا ترتفع بنا كثيرًا إلا إذا كنّا على وَعْي كامل بما تفعل . لذلك يرى العشري أنه إذا كانت « الأفيون » بمثابة المرحلة التي تسمَّى بأدب « الموضوع » أو أدب « الواقع الذهنيّ » - فإن رواية « العنكبوت » بحقٍّ هي التعبيرُ عمّا يسمَّى بالأدب العلميِّ أو ما يعبِّر عن أدب « الواقع العلميّ » . كما يعتقد العشري أنه من الطبيعيِّ أن تجيءَ « العنكبوت » بعد « الأفيون » روايةً علمية خالصة تتخذ من العلم موضوعًا لها ، بل وشكلاً ، بحيث تندرج تحت ذلك اللون من القصص الذي يُعرَف بالقصص العلميِّ ، والذي خلا منه أدَبُنا الحديث أو كاد ، لدرجة أنه يَعُدُّها رائدةً لهذا اللون من القصص في التأليف الروائي العربي المعاصر .

ويرجع إنجاز مصطفى محمود في مجال الأدب العلميِّ إلى تَمكُّنه من حل إحدى المعادلات الصعبة في حياتنا الفكرية والثقافية ، مُعادَلةٌ أحَدُ طرفيها ثقافة علمية صحيحة ، والطرف الآخر موهبة أدبية صادقة ، مع قدرة على مَزْج هذَين الطرفَين في وحدة عضوية واحدة عَبْرَ وريدِ الكلمة وشَريان العبارة وخلايا الصورة الحية ، على حدِّ قول جلال العشري ، الذي يؤمن بأن مصطفى محمود بِحُكم دراسته الطبية ، وبِحُكم موهبته الأدبية ، وبِحُكم أسلوبه التأمُّليِّ - قادِر على مزج هذين العنصرين مزجًا فنيًا جديدًا . بل إن العشري يرى في رواية « العنكبوت » لمصطفى محمود :

« استجابة مباشِرة أو غير مباشِرة لتلك الدعوة التي دعا إليها العالِم الروائي

المعاصِر « س. ب. سنو » في محاضرته الشهيرة عن « الثقافتان والثورة العلمية » التي ذهب فيها إلى أن هناك هُوَّةً سحيقة بين العلوم والفنون ، بحيث إننا لا نكاد نجد من بين أدباء اليوم من يعرف شيئًا عن قانون الجاذبية أو نظرية النسبية أو مبدأ اللاتَعَيُّن أو القانون الثاني للديناميكية الحرارية ، الأمر الذي يجعل منه إنسانًا يعيش في غير عصره ، إذا كان عصره هو عصرَ العلم . وعلى ذلك فلا بد للأدباء في رأي « س. ب. سنو » أن يكونوا أكثر علميةً ، كما أنه لا بد للعلماء أيضًا أن يكونوا أكثر تَأَدُّبًا ، لأنه على حدِّ تعبيره « ليس بالعلم وحده يحيا الإنسان ، كما أنه ليس بالفن وحده يحيا الإنسان . » »

لكن جلال العشري يَنفي أن مصطفى محمود في رواية « العنكبوت » يؤمن بالعلم ذلك الإيمانَ المطلق الذي يضعه في مَأزِق رَفْضِه أو قَبولِه من حيث تأثيره على الحياة الإنسانية ، هنا يذكر جلال العشري المأزِق الذي وُضِعَ فيه العالِمُ الروائيّ الكبير ألدوس هكسلي ، عندما ذهب في روايته الباكرة « العالم الطريف » إلى رَسْم صورة خيالية لعالَم يواكب العلم في سرعة تقدُّمه وغرابة تطوُّره ، فإذا بنا داخل عالمٍ إلهُه العِلْمُ ورُسُلُه العلماءُ وملائكتُه أنابيبُ الاختبار ، وكل شيء في هذا العالَم يوشِك أن يتدخَّل فيه العلم بحيث يفقد الإنسان إنسانيته . في ذلك « العالم الطريف » استطاع العلماء إنجابَ الأطفال عن طريق بعض المواد الكيماوية ، وتحكَّموا في صفاتهم من حيث الأنوثة والذُّكورة ، ومن حيث العبقرية والغباء ، بل من حيث الخير والشر والقُبح والجمال بناءً على نِسَب كيماوية معينة ، الأمر الذي جعل ألدوس هكسلي يتخذ من العلم ذلك الموقفَ المتشائم ، كما جعله يخشى منه على

حياة الإنسان وعلى مستقبل البشر ، فراح يُنادي بالعودة إلى العاطفة الإنسانية السليمة حيث الطهارةُ والبَكارة والفطرة . من هنا كانت رواية هكسلي الأخيرة « الجزيرة » التي صوَّر فيها عالمًا آخر في إحدى جزر المحيط الهادي ، تحوَّلت فيه الوسائل التكنولوجية التي جعلت من « العالم الطريف » جحيمًا ، إلى وسائلَ جعلت من « الجزيرة » نعيمًا مع اختلاف الهدف من استخدامها .

أمّا مصطفى محمود فيرى جلال العشري أنه لا يؤمن بالعلم ذلك الإيمانَ المطلق ، الذي آمنَ به هكسلي فوضع نفسه في مَأزِق رَفْضِه مرة وقَبولِه مرة أخرى . فموقِفُهُ من العلم ليس موقفَ الفيلسوف الذي يضع مقدماتٍ ويستخلص منها نتائجَ ، وإنما هو موقفُ الفنان الذي تدفعه الدهشة ويَحدوه الانبهار - فيأخذُ من العلم أسعدَ ما فيه بهدف البحث عن الحقيقة ، أكثر من أن يكون ذلك بقصد إصلاح المجتمع .

ويَتَّهم جلال العشري بعضَ النُّقاد الصحفيين بفقدان الوَعْي العلميّ عندما قالوا بأن مصطفى محمود في « العنكبوت » يُلغي التاريخ الاجتماعيَّ للإنسان ، كما يُلغي التاريخ البيولوجيَّ ، ويُلغي جميع العلوم والفنون ، ويُلقي بجميع الحقائق في سلة المُهْمَلات . لذلك يتناول العشري النظرية السببية والنظرية النسبية بالتحليل في مجال الرواية فيقول :

« إن إدراكَ الزمن لا يَعني إلغاءَ التاريخ ، لأن ربط الزمن بالتاريخ يرجع إلى النظرية السببية التي سيطرت على العقول طويلاً ، والتي تنظر إلى الزمن على أنه ذو اتجاه واحد لا يَقبل الإعادة أبدًا ، فهو خط مستقيم انتهى إلينا من الماضي ، ويبدأ من الحاضِر بالنسبة لنا ، ويستمرُّ في خط مستقيم نحو

المستقبل . وترجع هذه الفكرة عن الزمان إلى قصور وَعْي الإنسان بالعالم المحيط به ، وسرعة الضَّوء بحيث لا يُدرك شيئًا إلا في نطاق التتابع الذي يفرضه عليه غموضُ إحساسٍ سابق ، لحُلول إحساس جديد محلَّه في بؤرة الشعور . وهذا على العكس تمامًا من النظرية النسبية عن الزمان ، التي ترى أنه شعور الإنسان و وعيُه بتوالي الأحداث في محيطه الماديِّ المحدود ، بحيث لو توسَّع قليلاً في هذا المحيط ، أو لو أن الضوء خفَّف من سرعته – لَما كان للتتابع الزمنيِّ بين الأشياء محلٌّ في وَعْي الإنسان ، وفهمه للأشياء . »

وفي رواية مصطفى محمود التالية « الخروج من التابوت » نجد مزجًا فنيًا بين نظرية « الوثبة الحية » عند برجسون ، ونظرية النسبية عند أينشتاين . فالحياة في الرواية تبدو تيارًا ينتقل من بَذْرة إلى أخرى عن طريق الكائن الحيِّ ، بحيث يُصبِح الكائن أشبه بالغدة أو البُرْعُم الذي يعمل على تفتُّح البَذْرة القديمة حتى تنبثقَ منها بَذْرة جديدة . وهكذا يستمرُّ التقدُّم والتطوُّر عبر تعاقب الأجناس ، أي أن هناك طاقةً حيوية قوامُها النشاط المستمرُّ من أجل خَلْق صور جديدة من صور الحياة . أمّا الدَّور الذي تلعبه نظرية النسبية في الرواية ، فيَتبلورُ في مفهوم المادة التي لم تَعُدْ في ضوء العلم الحديث صخرةً صمّاء ، بل تحوَّلت إلى ذرات ، وما الذرات سوى مجموعةٍ من الإلكترونات والبروتونات . وما الإلكترونات والبروتونات في النهاية إلا شِحناتٌ كهربائية : أي طاقةٌ أو نشاط موجيّ مُنطلِق في غير وسط ، لا يؤثِّر في غيره ولا يتأثَّر بغيره ، لأنه « غيره » غير موجود . لذلك يقول جلال العشري في كتابه « مصطفى محمود شاهِد على عصره » :

« بسقوط التصوُّر الكلاسيكيّ للمادة يسقط التصوُّر الكلاسيكيّ للزمان

والمكان معًا ، فالفكرة القديمة عن المادة كانت هي المصدرَ الذي تفرّعت عنه الفكرتان الأخريان ، فليس المكان إلا مكانَ المادة ، وليس الزمان إلا تَتابُعَ المادة في وَعْي الإنسان ، الذي لا يستطيع أن يُدرِك كل شيء دفعة واحدة ، وإنما يحتاج إلى التقديم والتأخير .

وبذلك تَسقط النظريةُ السببية بدعائمها الثلاث : المادة والمكان والزمان ، لتحلَّ محلَّها النظريةُ النسبية التي ترى أن هناك بُعدًا رابعًا غير مرئيّ للمادة هو الزمن تعرفه بالحَدْس والتخمين ، وتَقصُر حواسُّنا المباشِرة عن إدراكه . وعلى ذلك لا ينبغي أن نَعْجَب إذا قال لنا علماء الروح إن الجسم الإنسانيَّ له مجال مغناطيسي حوله ، وإن الروح تعيش في العالم الرباعي الأبعاد وتُدرِكه ، وإنها ذاتُ طبيعة موجبة تمكّنها من اختراق الحُجُب .»

إن مصطفى محمود بذلك يسلّح الإنسان المعاصِر لكي يواجه مستحيل روح العصر ، العلاء على الصواريخ والأقمار ومحطات الفضاء ، وكلّ ما من شأنه أن يصنع شبكةَ العلم الحديث ، العلاء عليها بالرؤية المستقبَلية للحياة ، التي لا تنطلق إلى الخارج إلا بادئةً من الداخل ، ولا تحقّق النصر الخارجيَّ إلا بعد أن تحقِّق الوجود الداخليَّ الحقيقيَّ للإنسان .

نفس الاتجاه نجده في أعمال الروائي العلمي نهاد شريف الذي يؤمن بأن العلمَ سلاحٌ ذو حدَّين : حدٌّ مفيد وحدٌّ ضارّ . ومهمة الأديب كشفُ النقاب عن حدَّي السلاح . لذلك فهو يهتمُّ بالكشف عن الحدّ الضارّ للتقدُّم العلمي والتفوُّق التكنولوجي ، مما جعل اهتماماتِه عالميةً أكثر منها محلية ، بل إنه ينظر إلى العالم كوحدة متماسِكة ، فالبشر يشتركون جميعًا في سكنى كوكب

واحد ويضمهم مصير واحد . وهذا المفهوم يتجسَّد في أعماله الروائية والقصصية ؛ « قاهر الزمن » و « رقم ٤ يأمركم » و « سكان العالم الثاني » و « الماسات الزيتونية » و « الذي تحدَّى الإعصار » . في هذه الأعمال يُلقي نهاد شريف الأضواء الفنية والعلمية والإنسانية على قضايا تَكدُّس السلاح في ترسانات الدول ، وخطر قيام حرب نووية ، وإجراء تجارب تفجير القنابل الذرية وأثر ذلك على الإنسان والبيئة ، بل أيضًا على جيراننا من سكان الكواكب الأخرى ، والتفاوت المخيف في الثروات بين الدول الغنية والدول الفقيرة ، وتلوُّث البيئة وتغيُّر معالمها ، وتضخُّم المدن ، والانفجار السكانيّ . . . إلخ .

لكن نهاد شريف لا ينظر إلى الإنجازات العلمية وتأثيراتِها على البشرية نظرةَ تشاؤم أو يأس ، وإنما غاية ما يهدف إليه هو التحذيرُ من أخطارٍ يرى أنها واقعةٌ لا محالةَ لو تمادى الإنسان في سوء استغلاله للعلم . ومهما يتطرَّق في بَلْوَرة الحدِّ الضارِّ لسلاح العلم عبر كتاباته لدرجة الصدمة والقتامة – فإنه يَحرص على توليد شعاع من أمل يعبِّر عن يقينه من انتصار الإنسان على نفسه في النهاية وصولاً إلى عالم أفضل .

ويرى نهاد شريف أن للعلم دورًا خطيرًا في الأدب كما هو في الحياة . فإذا كان السرد القصصيُّ قديمًا لا يخرج عن إطار الأساطير أو الأحلام التي يَصول فيها الخيال ويجول – فإننا نجد في أدب الخيال العلميِّ قيودًا يفرضها العلم وإنجازاته ، ومفاهيمَ ونظرياتٍ وبداياتٍ يتحرَّك من خلالها السرد القصصيُّ وينطلق . وقد تغيَّرت الأشكال والأدوات بطبيعة الحال ، فبدلاً من الجِنِّي أو العِفْريت أو البِساط السحريِّ أو البَلُّورة المسحورة ، نجد الصاروخَ والقمر

الصناعيَّ والسينما والتليفزيون . ونحن لم نرَ الجنّيَّ أو البلُّورة المسحورة صراحةً وإنَّما رأيناها بمخيِّلتنا . ولكننا نشاهد الصاروخ في المتحف ، ونتابع انطلاقَهُ في السينما فنتأكَّد من صحة وجوده ، ونَعي تمامًا أهمية وكيفية صُنعه ، كما أن التليفزيون يدخل كل بيت . لهذا كله تأثيرٌ مباشِرعلى الأدب . فقد تعقَّدت مهمة الأديب واختلفت نوعية تفكيره ؛ فأصبحَ يبحث عن منافذَ جديدةٍ لشَطحات خياله في ظِلِ وجود حقائق وبديهيات ملموسة مؤكَّدة ، بفضل التقدُّم العلمي الحادث بالفعل .

و يؤكِّد نهاد شريف أن الرواية بصفة عامة و الروايةَ العلمية بصفة خاصة – حتى الفانتازيا المُغرِقة في الخيال الجامح المتمرِّد من قيود الشكل التقليدية – لا بد أن تقوم على أساس ولو طفيفٍ من علم : بمعنى أن تكون النواة أو الركيزة الأولى علمًا ، ثم يأتي الخيال ليلعبَ دَوْرَهُ في إكمال الصورة الفنية التي يَنشدها الروائي . ونسبة الخيال أو كميته هي التي تحدِّد نوعية السرد القصصيّ . وفي تقدير نهاد شريف أن الرواية والقصة العلمية لا بد وأن تكون مرتبطة بالواقع وأن تأخذ منه ولو بقدر . فالخيال نفسه مقيَّد بالانطلاق من بدايات واقعية وليس من عدم . والفنان هنا مرتبط بالواقع أصلاً ، لأنه هو نفسه جزء منه ، وخياله العلميّ ينطلق من نقطة الصفر ، وهي نقطة لا بد أن يكون عَرَفها أو خَبَرَها من قبل . أمّا الفارق أو الاختلاف ففي الذي يتمُّ بعد الانطلاق ؛ حيث ينشط خيال الفنان وتتفجر إبداعاته وشطحاته ، وتحلِّق به بعيدًا عن الواقع الذي أقلعَ منه ، وإلى بدايات وتصوُّرات لم تكن معروفة من قبل .

ولما كانت حضارتنا في هذا العصر حضارةً علمية قبل كل شيء ، وقد قفز الإنسان عبرها قفزاتٍ هائلةً في مجالات التكنولوجيا ، لدرجة أن ما تحقَّق من

تقدُّم خلال الربع قرن الأخير مثلاً أصبحَ من الضخامة بحيث يتجاوز الإلمام والحصر ، وربما يتجاوز الاستيعاب أساسًا ، كما أن الفنان والأديب بالذات لا يمكنه تجاهُلُه ، فإن نهاد شريف - من خلال أعماله - يؤكِّد بأسلوب فنيّ أن البشرية أصبحت تملك بحقٍّ الأدواتِ والوسائلَ العلمية اللازمة لتغيير العالم . وخلال مراحل التغيير هذه وتحت ظِلال أفكار جديدة كل الجدَّة تَكمُن أجمل الرُّؤَى وأروعها . وهكذا ، فأدب الخيال العلميّ يترجم المكتشفات والمخترعات والتطوُّرات التكنولوجية ، التي على وَشْك الظهور أو التي لم تظهر بعد ، إلى قضايا إنسانية ومغامرات درامية وإيقاعات فلسفية .

ومن أجل تحديدٍ أكثرَ واقعية لدور العلم في الأدب - فإن نهاد شريف يوضِّح أن القصة العلمية إنما هي نِتاجٌ مباشِر للتقدُّم الحضاريّ الحادث فعلاً بتقدُّم العلوم وازدهار التكنولوجيا . فلا بد للقصة العلمية من ارتباطها العضويّ بالواقع العلميّ ، ومن أخْذِها منه ولو بقدر ، فإذا كان البلد متقدِّمًا علميًا - كان أدباؤه على دراية ومستوًى علميّ ملائم ، ومن ثم فإن احتمالات الكتابة في المجال العلميّ تكون أوسعَ وأشمل وأدقّ . ففي رأي نهاد شريف أن الدول كالبَشر تكون أكثر طموحًا وأعمقَ في نظرتها المستقبلية كلَّما ازداد تمكُّنها العلميّ والحضاريّ .

وبالنسبة لعلاقة المستقبَل البشريّ بالخيال العلميّ كتب حسين فهمي مقالين بجريدة الأخبار : الأول بتاريخ ١٥ يناير ١٩٧٩ تحت عنوان « المستقبل والخيال العلميّ » ، والثاني بتاريخ ٢٢ يناير ١٩٧٩ تحت عنوان « التقدُّم والعبقرية والخيال » . وتدور فكرة المقالين حول حتمية التقدُّم الإنسانيّ ، وهي فكرة تتطلَّب تجميعَ وتحليل مكوّنات الماضي ثم التنبؤ بتوقُّعات المستقبل .

والتنبؤ بالمستقبل ليس بالعمل السهل . وليس مَرَدُّ ذلك فقط إلى أنه يتطلّب حدًّا عاليًا من العلم والتحليل ، وإنما يقتضي أيضًا تَوافُرَ الموهبة والجسارة العلمية . فكم أخطأ علماءُ عظامٌ توافرَ لهم أكبر حدٍّ من الإلمام بمعطيات العلم الحديث . ويستشهد حسين فهمي على ذلك بأناتول فرانس الأديب الفرنسيِّ الكبير عندما قال إن العلم خالٍ من الخطأ والعيب ، ولكن العلماء هم الذين يَضلُّون على الدوام . ويستطرد حسين فهمي فيقول :

« وهل يوجد أعظمُ من أينشتين الذي كان يقول في عام ١٩٣٩ إنه لا يعتقد في إمكانية استخدام الطاقة الذرية ؟ والعجيب أن ما فشل أينشتين في توقُّعه والتنبؤ به نجح فيه كاتِبٌ متواضع لقصص الخيال العلميِّ . فقد قال روبرت هيفلين في عام ١٩٤١ إن الأمريكيين سوف ينجحون في إنتاج قنبلة من اليورانيوم ٢٣٥ ، وإنهم سَيُلقونها على مدينة رئيسية من مدن العدو قبل نهاية الحرب . و وصفَ الكاتب بدقة هذا القصفَ الذريَّ . وبعد أربع سنوات أُلقِيَت قنبلتا هيروشيما وناجازاكي ! وفاز الكاتب المتواضِع لقصص الخيال العلميِّ على العالِم العظيم المتمكِّن ! ولكن المهمَّ أن الكاتب الأمريكيَّ الذي شقَّ حُجُبَ المستقبَل أثار شكوك أجهزة المخابرات الأمريكية والبريطانية ! فقد كانت الحكومتان الأمريكية والبريطانية تُجريان بالفعل أبحاثًا سرية لإنتاج هذه القنبلة الذرية واستخدامِها . وتعرَّض الكاتب للاستجواب ، ولكن ظهر أن خياله العلميَّ كان سبّاقًا ، أو على الأقل مواكِبًا لخفايا التقدُّم العلميِّ . »

ويتعرَّض حسين فهمي بالتحليل للدَّور الرياديِّ الذي لعبه كلٌّ من هـ . ج . ويلز وجول ڤيرن في مجالات قصص الخيال العلميِّ ، لدرجة أنهما كانا أبعدَ نظرًا في رؤيتهم لمستقبَل التقدُّم العلميِّ من هؤلاء العلماء الذين أسهَموا في

هذا التقدُّم ، فمثلاً قدَّم فيرن أكثر من مائة نبوءةٍ علمية تحقَّقت جميعًا ، عدا عشرٍ منها تبيَّن أن أساسها العلميَّ غير سليم ، أو أنها مستحيلة التصنيع ، في حين قدَّم كاتبٌ علميٌ آخر يدعى فويلنر ٨٦ نبوءةً علمية تحقَّقت منها ٧٥ نبوءةً .

ثم يبيِّن حسين فهمي كيف أصبحَ أدب الخيال العلميِّ يحتلُّ مكانةً هامة في الأدب الحديث ، وكيف انتشر بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة ، لدرجة أن ملايين النُّسَخ من قصص التنبؤ بمستقبَل البشرية توزَّع في مختلف أنحاء العالم . ولا شك أن هذا كان نتيجةً مباشِرة للثورة العلمية والتكنولوجية التي يَشهدها عالمنا والتي تتمثَّل في التطبيقات الذرية ، والعقول الإلكترونية ، والإدارة الذاتية ، وعصر الصواريخ عابِرة القارات ، وعصر الفضاء وعلوم الفضاء ، وعصر اكتشاف وتطوير جينات الوراثة . . إلخ . وهذه كلُّها تنبَّأ بها كُتَّاب قصص الخيال العلميِّ ، كما أن مثل هذا العصر لا بد أن يعزِّز العجب العجاب من رؤى الخيال العلميِّ للمستقبَل ؛ أي أن العَلاقة عضويةٌ بين الإنجازات العلمية الواقعة وقصص الخيال العلميِّ ، بحيث يحفز كلٌّ منهما الآخر إلى المزيد من الإبداع سواء على المستوى العلميِّ أو المستوى الأدبيِّ .

ويؤكِّد حسين فهمي أنه لا جِدالَ في أننا نعيش عصرًا لا يستطيع فيه الأديب ، أيُّ أديب ، إلا أن يتزوَّد بالثقافة العلمية ، والفهم العلميِّ للأشياء . فالعلم في عصر العلم ضرورةٌ موضوعية للفهم ، قبل التنبؤ ، ذلك لأن الواقع الإنسانيَّ والاقتصاديَّ والاجتماعيَّ والعلميَّ المعاصر يَفرِض على الكاتب أن يوسِّع آفاق ثقافته . وربما كان كُتَّاب الخيال العلميِّ أكثرَ الكُتَّاب حاجةً إلى متابعة مُنجَزات العلم ، وملاحقة انتصارات التكنولوجيا . بل إننا

لنجدُ أن أكبر وأشهر كُتاب الخيال العلميّ ، والمتنبِّئين بمنجزات العلم في المستقبل – هم أنفسُهم من العلماء مثل ويلز وفيرن وبلاييف وغيرهم من المتابعين لأدقِّ الأنباء والتفاصيل عن مسيرة التقدُّم والبحث العلميّ . وهناك مبدأ أكَّده جول فيرن يتمثَّل في أن كلَّ ما يستطيع الإنسان أن يتخيَّله فإن الآخرين سوف يكونون قادرين على تحقيقه . والواقع أن الخيال والتصوُّر ليسا مجرد لَهْو عقليّ ، أو سَرْحةٍ مع المجهول ، أو شَطَحاتٍ فكرية ، أو أحلامٍ في غدٍ جميل أو مرغوب فيه . إنما الخيالُ والتصوُّر هما الإحساس بالحقيقة ، والقدرة على الرؤية الصحيحة للمستقبَل ، انطلاقًا من فَهْم عميق للماضي والحاضر .

وإذا كان كُتاب الخيال العلميّ يملكون القدرة على التنبؤ الدقيق بإنجازات العلم في المستقبل ، فذلك لأن إنجازاتِ العلم في الحاضر قد أثَّرت بالفعل على نظرتهم إلى الطريق الذي تشقُّه الإنسانية . بل كان كلُّ إنجاز علميّ وتكنولوجي يؤثِّر على الشكل الفنيّ الذي تتخذه الأعمال الأدبية ، وخاصةً إذا كان هذا الإنجاز يؤثِّر بأسلوب مباشِر على الوسيلة التي تقوم بتوصيل العمل الأدبيّ إلى الجمهور . فمثلاً أدَّى ظهور المطبعة إلى انزواء القَصَص الفولكلوريّ والملاحِم الشعبية التي كتبها مؤلفون مجهولون ؛ لكي تُلقَى على أسماع الناس في جلساتهم وسهراتهم شفاهةً . في هذا يقول يوسف الشاروني في كتابه « القصة والمجتمع » :

« ولئن أدَّى ظهور المطبعة إلى انزواء هذه الآثار فوق رفوف المكتبات لتكون مَرْجعًا لمؤرِّخي الأدب ، أو لمن يريدون أن يَستلهموا منها أدبًا يقدِّمونه بطريقة معاصِرة ، فإن المطبعة من ناحيةٍ أخرى أتاحت الفرصة لظهور هذا الأدب

الذي يُنشِئه أفراد معلمون ، وفي مقدمته فنُّ القصة بشكلها الحديث قصيرها وطويلها . وعلى يد هؤلاء الأفراد المعلمين تخلَّصت القصة شيئًا فشيئًا من هذه البُدائية الفنية : فهي مثلاً في الوقت الذي تخفَّفت فيه من المبالغات الفانتازية كي تُصبحَ أكثر اقترابًا من الواقع - بعدت عن الواقع فلم تَعُدْ قريبةً من الخبر أو التاريخ ، وتركت للصِّحافة تلك المهمة ، فالصِّحافة تنقل ما وقع من حوادثَ أو تَروي أخبار السياسة التي تصنع التاريخ ، بعد أن تحذف وتُضيف ما يؤدِّي إلى إثارة القُرَّاء وجذب الانتباه ، على حين بحثَ الفن القصصيُّ عن ميادين أخرى . »

ونَتج عن ذلك أن ظهر أدبُ القصة النفسية والمونولوج الداخليّ والتأمُّلات المتأنِّية والشطحات العاطفية ، وأصبح كثيرٌ مما يكتب من قصص لا يُمكِن تلخيصُه لسامع في أكثرَ من كلمات قلائل ، لأنه مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما هو مرتبط بما يتبقَّى من كلمات تُروَى . أمّا البطل فقد أصبحَ الشخص العاديَّ في حضارتنا أو أفراد الطبقة الوسطى على وجه الخصوص ، بعد أن كان الأمراء والملوك والسلاطين والأبطال الأسطوريون هم الشخصياتِ الرئيسيةَ في القصص والملاحِم الشعبية التي يَرويها الرُّواة على مَسامع الحاضرين . كذلك لم يَعُدِ الكُتاب يلتزمون الترتيب الزمنيَّ للأحداث كما كان في الماضي ، بل أصبحَ هناك ما يعرف باسم الفلاش باك .

ويتتبَّع يوسف الشاروني الإنجازات التكنولوجية التي أثَّرت على التأليف الأدبيِّ بعد اختراع الطباعة فيقول :

« ثم حدث أهمُّ تطوُّر ثانٍ في تاريخ البشرية بالنسبة للأدب بعد اختراع الطباعة ، وهو اختراعُ الإذاعة فالتليفزيون ، وأصبحت هذه الأجهزة هي

الوسيلةَ الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية ولا سيما في بلاد مثل بلادنا ترتفع فيها نسبة الأمية . وأخذت صلة الأديب بجمهوره تُصبح شيئًا فشيئًا عن طريق غير مباشرٍ هي تلك الوسائل الوسيطة . و واضح أن هذه الوسائل تقدِّم أعمالها الفنية على أساس جماعيّ . وهو شبيهٌ - وإن كان بطريقة مختلفة - بما كان يَحدث للعمل القصصيّ فيما قبل عصر انتشار الطباعة ، حيث كان كلُّ راوٍ يُدخِل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصيّ الذي يحفظه عن السَّلف ويَرويه لجمهور مُستمِعيه ما يجعله عملاً معاصرًا يجذب الانتباه . إن أمرًا مماثِلاً يحدث الآن بالنسبة لكل عملٍ قصصيّ يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث ؛ ذلك أن كاتب السيناريو يحذف ويُضيف إلى القصة بما يتفق مع الإذاعة المسموعة أو المرئية ، كذلك يتدخَّل المُخرج بما يوفِّق بين رؤيته الفنية وما يتخيَّل أنه يُرضي أذواق الجماهير ، حتى الممثل فإن أداءه يُضفي على ما أنجزَه تضافر كاتب السيناريو والمُخرج والمصوِّر ومصمِّم الديكور ومصمِّم الأزياء . . . إلخ - يُضفي طابَعَهُ الخاص ، حتى إن العمل السينمائيّ أو التليفزيونيّ الواحد يختلف إذا اختلف المُخرج أو الممثل . ومعنى هذا أن القَصّاص أصبح فردًا في مجموعة ، حقًّا إنه لا يزال يكتب القصة منفردًا ، وقد يَقرؤها الخاصة كما كتبها ، وهم في الأغلب المجموعة التي تُريد أن تتعلَّم منه لكي يُصبِحَ أفرادها قصصيِّين في المستقبَل مثله ، فهو يكتب إذن مباشرةً لجمهور خاص محدود إذا قيس بالجماهير العريضة التي لن تتذوَّقه كما كتب عمله القصصيَّ مباشرة ، لكنها ستتعرَّف عليه من خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد أن حُذِف من عمله الأصليّ ، وأضيف إليه ما يتفق مع تفسير المجموعة التي تناولت عمله ومدى عبقريتها ، وبما يتفق مع

تحويل الكلمة المقروءة إلى كلمةٍ مسموعة أو مرئية .»

ويوضِّح يوسف الشاروني أن الوسيلة التكنولوجية التي تقوم بتوصيل العمل الأدبيِّ إلى الجمهور - لا بد أن تُحدِث اختلافًا بين العمل الأدبيِّ المقروء والعمل الأدبيِّ المصوَّر أو المسموع . وترتبط نوعية هذا الاختلاف بنوعية الوسيلة التكنولوجية ذاتها . فمثلاً نجد أن الوَصْفَ والسَّرد عنصران ضروريان في العمل الأدبيِّ المقروء ، على حين ينعدمان تمامًا بل يستحيلان في العمل المرئيِّ أو المُذاع ، لأننا - كما يَحدث في الحُلم - لا نرى أمامنا أو لا نسمع إلا أشياء وأحداثًا وأشخاصًا ، ومن تصرُّفات هؤلاء الأشخاص وتطوُّر الأحداث نَستنتج نحن المشاهدين أو المستمِعين طبائعَهُم وخبايا نفوسهم وسِيَرَهم . فالحركة هنا هي الأساس ، وذلك أشبه - مرة أخرى - بالقصة المرويَّة قبل عصر الطباعة عندما كان الحَدْس هو أساسها .

ولم تكن هذه هي الاختلافاتِ الوحيدة التي طرأت على عملية توصيل العمل الأدبيِّ إلى الجمهور عَبْرَ وسائلِ التكنولوجيا الحديثة ، بل هناك نتيجة أخرى تؤثِّر على الدَّور الذي يلعبه خيال المتذوِّق في استيعاب هذه الأعمال الأدبية . يقول يوسف الشاروني :

« ونتيجة أخرى تترتَّب على توصيل الأعمال القصصية إلى الجمهور عن طريق هذه الوسائل الجديدة ، ولا سيما المرئية منها ؛ السينما والتليفزيون - تلك هي الحدُّ من خيال القارئ ، لأن الكلمة المطبوعة عندما تصف شخصًا أو مكانًا أو حَدَثًا فإنها تترك للقارئ حريةَ تخيُّل هذا الشخص أو المكان أو الحَدَث ، وتجسيدها بصريًا وأحيانًا سمعيًا ولمسيًا وشميًا ، بعد أن يستدعيَ

خبراته الخاصة وذكرياته ، مما يجعل الصورة النهائية تختلف من شخص إلى آخر بقدر ما تختلف خبرات الأفراد ، وذكرياتهم . أمّا في الصورة المرئية فإن المُخرج يقوم بدلاً عنّا بهذا التخيُّل ، ويجسِّد لنا رؤيته عن طريق توجيهاته للممثل والمصوِّر ومصمِّم الديكور والأزياء . . . فهؤلاء كلماتُه التي تتكوَّن منها لغته المرئية ؛ وبذلك فهو يحدُّ من مَلَكَة تخيُّلنا . »

وهكذا ، إذا كان العلم يَنبع أولاً من خيال الإنسان - فإن الوسائل التكنولوجية التي يَبتكِرها العلم تُحاوِل فرض وصايتها على هذا الخيال ، ولذلك يسعى الخيالُ الإنسانيّ دائمًا إلى المزيد من الاكتشافات العلمية التي تخترع بدورها الجديد من الوسائل التكنولوجية التي يمكن أن تكون لها رَحابةُ الخيال الإنسانيّ . من هنا كان اعتزازُ العلماء دائمًا بقدراتهم على التخيُّل - تلك القدرة التي تُحيل الخيال إلى حقيقة . يقول الدكتور فاروق الباز في حديث له لجريدة الأهرام في عدد ١٠ يناير ١٩٧٩ :

« أستطيع أن أقول إن الأعمالَ العلمية والاكتشافاتِ الجديدةَ بدأت طبعًا خيالاتٍ في أذهان أصحابها ، وهذا مُهِمٌّ للغاية . فالخيال من أهم عناصر الحياة ومن أهم عناصر الفكر عند الإنسان ، وأنا أعترف أن الفنَّ سَبَقَ العلم في ذلك بمراحلَ كثيرةٍ ؛ لأن الفن أقرب إلى فكر الإنسان وأكثر راحة من العلم . إن الفنَّ يعتمد أساسًا على مشاعر الفرد وإحساساته ، وهذه المشاعر والإحساسات تَزيد من خيال الإنسان . وأنا أعتقد أن العلماء الناجحين هم الذين يتمتعون بخيال خصب ، لأن العالِمَ المحدود الخيال سوف يكون متدرِّبًا على شيء معيَّن لا يستطيع الخروج منه أو تطويره أو إبداع شيء جديد . فالفنُّ سَبَقَ العلم في الإبداع ، ولذلك فهو مُهِمٌّ للغاية حتى في نموِّ العلم . فإذا

نظرنا إلى تاريخ الإنسان على الأرض نجد أن كل الحضارات العلمية في كل مكان من العالم نمت وترعرعت بعد ازدهار الفن . فالعلم لا يستطيع أن يَزدهِرَ بنفسه في أيٍّ مجتمع ، ولكن يجب أن تسبقه النهضةُ الفنية وتمهّد له . فمثلاً حضارة مصر العلمية القديمة كان بجانبها بل سبقتها النهضةُ الفنية من نَحْت ورَسْم وموسيقى . وكذلك الحضارة العلمية الإسلامية سبقتها نهضةٌ في الأدب العربيِّ والفن . حتى في عهدنا الحديث لم تزدهر المدنية والتقدُّم العلميّ إلا بعد أن تقدَّمت الفنون والآداب والموسيقى . فدائمًا النهضة العلمية تسبقها نهضةٌ فنية في أيٍّ مكان في العالم . »

لذلك فمن الطبيعيِّ أن يَهْوَى عالِمُ الفضاء المصريّ فاروق الباز الفنون والآداب ، وإن كان لم يدرسها دراسةً منتظمة . فعلى الرغم من انشغاله في برامج الفضاء على أعلى المستويات العلمية والتكنولوجية العالمية – فإنه يُعايِش الفن ويَستمتع بأعماله المتنوِّعة . والقراءة عنده ليست مقصورةً على الكتب العلمية المتخصِّصة ، بل يرى أنها لا بد أن تشمل كل فروع المعرفة ، لأن القراءة الشاملة والمتنوِّعة هي الأداةُ الوحيدة لتوسيع أفق الإنسان وتحريك خياله . من هنا كان نَهَمُ فاروق الباز في الاطِّلاع على كتب الأدب والعلوم الإنسانية والفنون وخاصة في العصور القديمة . وكان سعيدًا جدًّا عندما أدرك حقيقةً كان يَجهلها ، فقد اتضح له من خلال قراءاته في الفنون الإغريقية والهندية القديمة أن هناك علاقة وطيدة تربط هذه الفنون ، إذ إن الفن الهنديَّ القديم تأثَّر بالفن الإغريقيِّ كما أثَّر فيه بدوره . أمّا هؤلاء القدماء الذين صنعوا الحضاراتِ القديمة ، فإنهم لم يَنقلوا العلوم أو الآداب أو الفنون كما هي إلى بلادهم ، بل تأثَّروا بها وقاموا بتطويرها وتطويعها لكي تتعايش معهم بما يُلائِم

البيئة التي يعيشون فيها .

والخيالُ الإنسانيّ بصفته قوةً خلاقة دافِعة للابتكار والإبداع عبر التاريخ البشريّ ، يرفض النقل المباشِر أو التقليد أو المحاكاة أو التّكرار ، وإن كان لا يرفض التأثُّر والاستيعاب والهضم ثم إفرازَ الجديد . وفي مقال في جريدة الأهرام عدد ١٤ يناير ١٩٧٧ تحت عنوان « الصِّلة بين العلم والأدب » كتب إميل توفيق تحليلاً لنظرة الفيلسوف الإنجليزي هافلوك إليس تجاه موضوع الصّلة بين العلم والفن والفلسفة في كتابه « رقصات الحياة » ، الذي تعرَّض فيه لبعض الذين آمنوا بوحدة المعرفة الإنسانية ، وعرف عنهم استيعابهم لخاصِّيَّة الخيال الذي جعل حُبَّهم للبحث - في أيِّ مجال من مجالات المعرفة - يَرْقَى إلى مستوى الحُب والعبادة .

من هؤلاء الفيلسوفُ هانز ڤاينجر الذي يَعتبره هافلوك إليس مفكِّرًا عظيمًا في نظرته الشامِلة للإبداع وفي تحليله لطبيعة التفكير . يفرق ڤاينجر في نموِّ الفكر بين ثلاثة مظاهر فكرية وهي : الخيال أو الصورة الخيالية ، والغرض النظريّ ، والفكرة الجامِدة .

فالفكرة الجامِدة يعتبرها المُعتنِق لها حقًا لا يَقبل النِّقاش أو الجَدَل ، أمّا الغرض النظريّ فهو الحقُّ المحتمَل أو الحقيقة التي يجوز إثباتُها ويجوز تنفيذُها كما نتحدَّث عن النظرية الذرية لدالتون أو نظرية دارون مثلاً .

أمّا الصورة الخيالية فهي الحقُّ المستحيل ولكنه الحقُّ الذي يصل بنا إلى المعرفة ، إذ إنه يُعتبَر مرشِدًا للعمل ، ورائدًا للتقدُّم الذي لا غنى عنه . ولقد نهض تشريع القانون الروماني على أفكار اعتبرها الرومان أنفسُهم صورًا

خيالية للذهن . وكثيرٌ من أفكارنا تمرُّ بهذه المراحل الثلاث : من الجمود الفكريِّ فالفَرْض النظريّ فالصورةِ الخيالية ، وأحيانًا بطريقة عكسية .

إن الصُّوَرَ الخيالية هي الشكلُ الذي يبدأ فيه التفكير ، كما أنها الشكل الذي ينتهي إليه . فعند العالِم ، هناك فرق بين الشكلين ، وهو أن الصورة الأولى مَحْضُ تصوُّر ، غير مُحْكَمة ، وتدور بغير ضابط ، وتتضمَّن الكثير من الأخطاء . أمّا الصورةُ الثانية فقد مرَّت على مرحلة الفرض الذي تمَّ إخضاعُه للمنهج العلميِّ ، وضبطته شروطُ التجربة العلمية ، لتُصبحَ قاعدة أو قانونًا علميًا . إن القوانين التي نَستخلِصها في علم الفيزياء مثلاً ما هي إلا صورةٌ ذهنية ، دخلت من خلال الفروض النظرية ، ثم التجربة العلمية لتُصبحَ قوانينَ أساسية ، تتضمَّن وضعًا لظواهرَ طبيعيةٍ استطعنا أن نفسِّرها وأن ينجح تفسيرُنا لها ، واستطعنا أن نتعامل بها في تطبيقها ، وبهذا تؤدِّي إلى تقدُّم علميّ .

وعند الفيلسوف ، يعمل التخيُّل على امتداد أُفُق التفكير – في مجالات القيم والماهيات والغايات النهائية – ليصلَ الفيلسوف إلى استخلاص بناء نظام معيَّن . إن الخيال عنده يعمل على ربط قوانين الطبيعة والكون وكل ما هو خاصّ وجزئيّ ليستخلِصَ منه نظامًا عامًا .

وعند الأديب ، يعمل الخيال وتَرتقي الصور الخيالية في مجال وجدانيّ . إن القصة أو الرواية أو المسرحية لها منهجُها الخاص ، والصور الخيالية للأديب لا بد أن تمرَّ خلال هذا المنهج لتنتهيَ إلى الصورة الإبداعية . ففي مجال الوجدان يسمو الخيال المنتظِم إلى مرتبة الحُب والشِّعر ، وفي مجال الإدراك

يَرتقي إلى أنظمة الفلسفة ، وفي مجال المعرفة العلمية يَرقى إلى الوصول إلى النظريات العلمية التي يمكن تطبيقُها .

بعد هذا الاقتباس من هافلوك إليس - الذي يدور حول نظرية هانز فاينجر في الإبداع الفكريّ - يؤكّد إميل توفيق أن نجاح العالم أو الأديب أو الفيلسوف يعتمد على عقل نَشِط الخيال ، والإخلاص لموضوع اهتمامه إخلاصًا يَرقى به إلى مستوى التكريس . ولسنا نَدْهَش أن نرى عالِمًا ، ممن يتسمون بصفة الخيال ، يقتحم عالَمَ الأدب ، أو الثقافة الأدبية والاجتماعية ، ويكون مُبدِعًا في إنتاجه . ويستشهد إميل توفيق على هذا بعالِم الذرة المعاصِر نيلز بور الذي يربط نظريته في فيزياء الذرة بالبيولوجيا والأنثروبولوجيا ، وجيمس جينز الذي يربط الفيزياء بالفلسفة ، وآرثر آرنجتون الذي يربط الفلك بالميتافيزيقا ، وبرتراند راسل عالِم الرياضة الذي اقتحمَ الفلسفة والأدب من خلال مَنطِقِهِ العلميّ الصارِم وتطبيقه للمنهج العلميّ ، و هـ. ج. ويلز العلامة الذي اشتُهِرَ بقصَصه العلميّ ، وجول ڤيرن وألدوس هكسلي وغيرهم .

كما يستشهد إميل توفيق بنماذجَ من مصر ومن علمائها الذين أنتجوا ما يُشرِّف عالَمَ الأدب ، من أمثال الدكتور أحمد زكي عالم الكيمياء والأديب والكاتب ، والدكتور حسين فوزي عالِم الأوقيانوغرافيا وأديب الرِّحلات والبحّاثة التاريخيّ وأستاذ الموسيقى الغربية ، والشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي الذي كان عالِمًا في البكترولوجيا وفي تربية النحل .

ويُضيف ثروت أباظة إلى هذه القائمة قائمةً أخرى في مقال له بجريدة

الأهرام عدد ٢٨ ديسمبر ١٩٧٩ ، فيذكر الدكتور محمود داود التنير الذي يُعتبَر عالِمًا في طب الأسنان ، والذي يكتب الأدب بأسلوب رفيع ولفظة عربية نقية ونظرة أدبية وفكرية واعية ، والدكتور والعلامة نجيب محفوظ الذي كتب مذكراته فكشف عن أديب صادِق الحِسِّ دقيق العبارة رشيق القلم ، والدكتور المهندس إبراهيم الدمرداش ، والعالِم الدكتور عبد الحليم منتصر ، فلهما من الآثار الأدبية ما يجعل من لا يعرف حقيقتهما يظنُّهما متخصِّصَيْن في الأدب لا في العلم ، كما أنهما عضوان في المَجْمع اللغويّ .

ونُضيف نحن بدورنا اسم العالِم والأديب الناقد الدكتور إيهاب حسن . فقد يكون القارئ العربيّ مُلِمًا بفكرة سريعة عن الأدب العالميِّ الحديث ، ومع ذلك فمن الجائز جدًّا أن يكون اسم إيهاب حسن لم يصل بعد إلى أسماعه برغم المكانة العالمية التي يتمتَّع بها هذا الناقد المصريّ الفَذ . وعلى الرغم من أن المجال العلميَّ البحت كان التخصُّصَ الذي بدأ به حياته العملية - فإنه تخصَّص فيما بعد في الأدب الأمريكي المعاصر ، وأصبح من أكبر نُقّاده في الصحف والمجلات ، ومن أعظم أساتذته في الجامعات الأمريكية . ولا يكاد يخلو كتاب أو بَحْث يتناول الرواية الأمريكية المعاصرة - على وجه الخصوص - من إشارة إلى آراء هذا الناقدِ المصريّ الكبير ، الذي طَبَّقَت شهرتُه الآفاق ، في حين لم نسمع بعد عن اسمه في العالم العربيِّ .

ويجب أيضًا أن نَذكر في هذا المجال الطبيب الشاعر إبراهيم ناجي ، الذي لم تمنعه ممارسةُ الطب من أن يكون من رُوّاد الشِّعر الرومانسيِّ المعاصر . وذلك على عكس ما يتصوَّر معظم الناس من أن الأدب الرومانسيَّ أبعدُ ما يكون عن الاهتمامات العلمية في حياتنا . وهذا واضح في أدب يوسف

السباعي الذي يُعَدُّ أيضًا من أعمدة الرواية الرومانسية في الأدبَ العربيِّ الحديث . فلم يمنعه اتجاهُه الرومانسيّ الواضح من الاستعانة بالقوانين العلمية في إقامة البناء الدراميِّ لرواياته ، لدرجة أنني عندما كتبت عنه كتابي « فن الرواية عند يوسف السباعي » وجدتُ المادة الكافية في أعماله لكي أكتبَ فصلاً كاملاً عن المنهج العلميِّ عنده . فمثلاً في رواية « إني راحِلة » يُقيم السباعي بناء الرواية كلَّه على قانون الحركة الثالث لنيوتن عندما تقول بطلته : « إن ذلك الكَبْت في مشاعري و أنا طفلة و المبالَغة في الحزم و الشدة في تربيتي ، قد أنتج نتيجةً عكسية وسبَّب لي الانطلاق من أول ثُغرة بدت في حياتي . . . وإنه ككل فعل لا بد له من ردٍّ مساوٍ له ، ومضاد له في الاتجاه . » وفي رواية « بين الأطلال » تَتبلور نسبية أينشتاين عندما يُحدِّثنا البطل عن الزمن الذي يسير في اتجاه واحد ، ولا يمكن أن يتراجع أبدًا ، وذلك هو السبب الأول في وجود العنصر المأسَويِّ في الحياة الإنسانية . فالإنسان لا يستطيع إصلاحَ الخطأ بإعادة الماضي ، فمتى حدث الخطأ أصبحَ ملكًا للماضي الذي لن يعود ، لذلك يقول البطل لحبيبته :

« ما خذلنا كالزمن ، وما أضحكنا على أنفسنا مثله . »

ويَضيق بنا المقام هنا لكي نَستشهد بأمثله أخرى تدل على استخدام السباعي للقوانين العلمية في رواياته وقصصه ، ولكن يكفي أن نَذكر أنه من السهل العثورُ على أصداء لنظريات الجاذبية والنسبية والحركة والقوة والمقاومة والطاقة والكَبْت والانفجار والعرض والطلب والتطوُّر ودفعة الحياة والكم والكيف . . . إلخ ، هذا على الرغم من تطرُّف السباعي في أحيان كثيرة في اتجاهاته الرومانسية المُغرِقة في العاطفية ، ممّا يدل على أن قوانين العلم قادِرة

على التغلغُل في كل الأعمال الأدبية بمختلف أنواعها .

ولعل من الكتب الجديرة بالذِّكر في هذا المجال كتابَ « الفضاء في خيال الأدباء » للدكتور محمد فتحي عوض الله ، الذي ألَّفه لكي يُثبت أن الصراع بين العلم والأدب هو مجرد وَهْم ، لذلك فهو يَنْشُد بكتابه تَوازُنَ الروحانية والعقلانية في هذا العصر ، وانتشارَ الروح العلمية في آدابنا العربية بحيث تقلِّل من انصراف شبابنا عن العلم في عصر يوصَف بأنه عصر العلم . أمّا لماذا اختار الفضاء عنوانًا لكتابه ؟ فذلك لأن الفضاء كان آخر مواليد العلم ، ولذلك كَنّى العصر به ، وأضحى رمزًا لقمّة التقدُّم العلمي .

وإذا كان الهدف من التقدُّم العلميِّ توفيرَ أكبر قدر من الرخاء غير المادي البحت ، بل له جانِبُه الروحيّ و الفكريّ أيضًا ، و هو الجانِب الذي يقدِّمه الأدب – فلا بد من توازن بين ماديَّة العلم وروحانية الأدب حتى لا يُستقطَبَ الإنسانُ إلى أحد قطبين ، فيكون حيوانًا أو متصوِّفًا . ويستطرد الدكتور فتحي عوض الله في مناقشته للقضية فيقول :

« ولئن كان العصرُ عصرَ علم حقيقةً ، إلا أن المحقَّق كذلك أن التقدُّم العلميَّ حتى في أرقى الأمم ، لم يَجْنِ على الأدب . وما زالت التكنولوجيا ولسوف تظل ، لا تؤثِّر على الفن ، لأنها بداهةً توفِّر فراغًا كبيرًا للإنسان ، لا بد أن يملأه بزاد روحيّ . »

« وكيف يَحِقُّ لنا أن نُقيم بين العلم والأدب صراعًا ، فندَّعِيَ لهذا أثرًا وراء كثير من الاكتشافات العلمية – فهذه في غايتها ، أحلامُ نفوس فنانة وشاعِرة. فاختراعُ الطائرة ، كان حُلْمَ إنسان فنان يريد الانطلاق من قيود

الأرض ويطير كالعصفور . . . وحقَّق العلم ما حلم به الأدب . كذلك تحطيم الذَّرَّة والبحث في أحشائها ، إنما هو حلم إنسان فنان يريد اكتشاف سِرِّ الكون ، ومطاردة الڤيروس والميكروب ، إنما هو هدف إنسان فنان ، يريد أن يرسم البسمة على وجه إنسان مثله . . . وهكذا . »

ويعتقد فتحي عوض الله أن الرواية العلمية الجيدة شكلاً وموضوعًا قد تكون هي الهدفَ ، وهي الوسيلة عندما تمكِّن الإنسانُ العاديّ والمثقف غير العلميِّ من أن يُتابع في يُسْر وشوق مَجْرياتِ الأمور في عصره العلميِّ ، من خلال الصيغة الأدبية المشوقة . فهي الهدف من حيث الصيغة الأدبية المطلوبة لمواءمة العصر الحاليِّ ، وهي الوسيلةُ لرأب الصَّدْع القائم ما بين العلم والأدب ، فالعلم اليوم يمنح الكاتبَ والفنان والحِرْفيَّ والصانع والعامل والزارع وغيرهم - يمنحهم جميعًا الأداة التي بها يعملون ويُنتِجون ، وبدون تلك الأداة ، لا تمضي الحياة . فكيف يَجري الأدب وتشطح فرسان خياله وشياطين إلهاماته في وُدْيان تبعد به عن الالتقاء بالعلم ، ويقرأ القارئون قصصًا وأدبًا وفنًا ، ويرى المشاهِدون أفلامًا ومسرحيات ، ويستمتعون بلوحات وتماثيل دون أن يُعطوا الجرعة التي تردُّهم إلى فضل الأداة وماهيَّة الأداة وسِرِّ تلك الأداة التي يقدِّمها العلم وتقدِّمها التكنولوجيا . ويتساءل الدكتور فتحي عوض الله فيقول :

« أ لستم أنتم معنا في أن حاجة البشرية إلى شعراء هي صِنْوُ حاجتها إلى علماء ؟ وأ لستم معنا في أن آلامَ البشرية قد يكون مصدرها العلم ، كما هو أيضًا قد يكون بلسمَها الشافيَ ؟ وأ لستم معنا في أن العلم هو من صميم أعمال البشر ، بل هو أبركُ فيضٍ للفكر الإنسانيّ وخالق لأعمال البشر؟ وإذا

كان العلم من أعمال البشر ، وهو مصدرُ أو مُزيل آلام البشر ، وهو نبعٌ فياض لرفاهية البشر - فكيف يتسنَّى للشِّعر أن يتحدّاه ؟ وإذا كان الشِّعر قد تغنَّى ببطولات الرجال والأمم ، فما عليه لو تغنَّى ببطولات يخلقها العلم اليوم لكل الأمم ؟ لا يجب أن يتصارعَ العلم و الشِّعر . . فالشِّعر غذاء للروح ، نعم ، ولكنه غذاءٌ لها على مقعد وثير يسَّره العلم ، وفي جوٍّ مكيَّف هَيَّأه العلم ، وفي رفاهية خلقها العلم . وقارئ هذا حالُه ، وذاك وضعُه ، يَسُرُّه جدًّا أن يقرأ الشِّعر متعاطفًا مع العلم لا عنيدًا معه . يَسُرُّه جدًّا أن يخاطب الشِّعر رُوحَه ، ولكن ليس بعيدًا عن أحداث عصره . ولا يمكن أن يكون الشِّعر غير بعيد عن أحداث عصره إلا إذا تزاوج هو والعلم معًا ، فاختلطا وامتزجا ، لعل وليدًا جديدًا أن يَخرج إلى هذه الحياة فيرأب الصَّدْع قبل أن يَستفحِل ، بين علم في وادٍ ، وشِعر أو أيٍّ فنٍّ في وادٍ آخر . ولو افترقنا ، فماذا يومَها نحن البَشَرَ فاعِلون ؟ وأيّ السُّبل سالكون ؟ أما من سبيلٍ سَوِيٍّ بينهما ؟ أما من وفاق ينتظمهما ؟ ذلك ما نُطالِب به باسم ثقافة عصرية تزيِّن الحياة الإنسانية ولا تُقبِّحها ، تَزيدها رفاهية وثقة ، لا ضجرًا وشكًّا . نريد أن يلتئم معًا الرافدان : العلم والفن - بعيدًا عن الأكاديميات في هذا وذاك - فيعطيان شرابًا وقد امتزجت فيه الفَيتامينات بالْمُشَهِّيات ؛ فتنجلي أبصارنا ، وننظر إلى عصر بنفس منظاره ، فلا تشتبه علينا الأمورُ ولا تختلط الأوضاع ، فتجزع نفوسنا وتتهرّأ أرواحنا ويملأ الشك بسِناجه نفوسَنا . »

ويؤكِّد الدكتور فتحي عوض الله أن الأدب إذا لم يَلحق - في العالم العربيِّ - برَكْب العلم الحديث ؛ فإن قطار الحضارة سيفوته . فالعلم خادِم للأدب إذا تعلَّق به وتهافت عليه ، وكان له في توجيهه ولو قَدْر ضئيل ، وهو

ساحقةُ لو أنه تقوقعَ في قلة من الأيدي المتحجّرة البعيدة عن تيار العصر .

ولجام العلم هو الأخلاقُ مدفوعةً من نَبْع الآداب والفنون بكل أشكالها ومضامينها . والطريق إلى ذلك طريقٌ واحد لا طريقان ، نقلّل به الهُوَّة ونضيّق به الفجوة . ذاك هو طريق التزاوج والامتزاج ، لإخراج ثقافة علمية عريضةِ القاعدة واسعةِ الانتشار . ولم يكن هذا التزاوجُ بشيءٍ دخيل على الحضارة العربية ، بل كان المصدرَ الذي نبعت منه وهي في أوْج ازدهارها . ففي ألفيّة ابن سينا عن الطب نجد تزاوجًا مثاليًا بين علم الطب وفن الشِّعر . يقول ابن سينا :

« قد خلق بفضله الإنسانـــا	فضّله بالنُّطق واللّسانـــــا
يوحي إليه العلم بالإحساس	كما بَدا الخَفِيُّ بالقيـــاس
والشُّعراء أمراء الألسُـــنِ	كما الأطبّاءُ مُلوكُ البَـــدَن
هذا يُسَنِّنُ النَّفْسَ بالفَصاحة	وذا يطبُّ الجِسمَ بالنَّصاحـــة
وهذه أرْجوزةٌ قَدِ اكتَمَـــل	فيها جميعُ الطِّبِّ عِلمًا وعَمَل »

وفي مقدِّمة كتاب الدكتور محمد فتحي عوض الله كتبَ الدكتور أحمد هيكل كلمةً أبدى فيها حماسه الشديد ، وحماسَ كلِّ المثقفين الناضِجين ، لكل محاولة مخلصة فيما يمكن أن يسمَّى « تأديب العلم » أو « تعليم الأدب » ، حتى تضيقَ المسافةُ بين العملاقين - العلم والأدب - اللذين يَبْدُوان متنافِرَين ، وحتى يُصبحا - آخر الأمر - جناحَي الإنسانية اللذين يحملانها إلى المرتقى المأمول أو إلى الجنة الموعودة . فبعلمية الأدب وأدبية العلم يتحقَّق أنبل تَصالُح لخير الإنسان ، فلا تستبدّ العقلانية التي تُغامِر بالبشرية إلى مهاوي

المادية المُهلِكة ، ولا تَطْغى الوجدانية التي قد تجنح بالإنسانية إلى متاهات الخيالية المضلِّلة . إن حضارة العصر تسعى إلى مَزْج العلم بالأدب في أسلوب « علمي متأدِّب » أو في شكل « أدبي متعلِّم » ؛ حيث يجمع بين مادة العلم وإطارِ الأدب أو بين دِقَّة التفكير ورَوْنق التعبير ، وذلك من أجل تخليص العلم من الجفاف ، وتوجيهه – كالفنّ – إلى سعادة الإنسانية ، ومن أجل إنقاذ الأدب من الخَواء ، وتوظيفه – كالعلم – لرفاهية البشرية .

وأخيرًا يَحسِم فيلسوف الجمال الدكتور زكريا إبراهيم القضيةَ كلها في كتابه « الفنان والإنسان » ، عندما يوضِّح أن أية ثقافة تفصل بين العلم والأدب هي ثقافة مصابة بانفصام الشخصية . فالعقل الإنسانيّ لا يمكن تقسيمُه إلى خانات تُخصَّص منها خانةٌ لكل من العلم والأدب . فلا يمكن أن يقوم أدب بدون علم ، أو فنٌّ بدون فِكر ، إلا إذا أمكن أن يقوم شكلٌ بدون مضمون ، أو صورةٌ بدون موضوع . فالفنان إنسان يفكِّر ، ويواجه مشكلات ويُحاوِل الاهتداء إلى حلٍّ أو حلول لما يُواجِه من مشكلات . يقول الدكتور زكريا إبراهيم :

« مهما يكن من أمر اختلاف تفكير العالِم ، فإن كُلاً منهما لا يملك سوى إعمال عقله في مواجهة المواقف التي يجد نفسه بإزائها ، مُحاوِلاً الوصولَ إلى المعادلة الصحيحة التي يضمن عن طريقها تحقيقَ التوافق بين « ما في ذهنه » من جهة و « ما في العالم الخارجيّ » من جهة أخرى . ولعل هذا هو السببُ في أن الكثير من الفنانين لم يكونوا يرون في إنتاجهم الفنيِّ مجرد ثمرةٍ لنشاط تلقائيّ ، بل كانوا يرون ثمرة لجَهد عقليّ شاقّ ، وقد لا نُجانِب الصواب إذا قلنا إن الغالبية العظمى من الفنانين كانت تتمتع بذكاء عقليٍّ نادِر ، وقدرات

ذهنية فائقة ، حتى لقد زَعَمَ بعض علماء النفس أن النشاط الفنيَّ ذاته هو صورةٌ من صور الذكاء . ولا نرانا في حاجة إلى تذكير القارئ بما قاله الفنان الشهير ليوناردو دافنشي عن « التصوير » من أنه « شيء ذهنيّ » - فإنه لمن الواضح أن النشاط الفنيَّ هو صورة من صور « النشاط العقليّ » بالمعنى العام لهذه الكلمة . »

وقد آن الأوان للعقل العربيِّ أن يستوعب أبعاد هذه المقولة الحيوية والخطيرة . ذلك أن وحدة المعرفة الإنسانية هي روحُ العصر وجوهرحضارته ، وأيّ تحليل للأعمال الأدبية لا ينهض على أساسٍ علميٍّ لا يمكن أن يدخل من باب النقد الموضوعيِّ ، لأن النقد أصبحَ علمًا تحليليًا بدوره . أمّا إذا سار الأدب في دَرْب بعيد عن هذه الروح العلمية - فإنه بذلك يقع أسيرًا للبلاغة التقليدية الجوفاء ، وضحيةً للقوالب الإنشائية المباشرة التي لم تعد تُقنع العقل الإنسانيَّ المتحضِّر . ولم يَخْلُ الأدب العربيّ المعاصر من محاولات التجديد والتأصيل في آنٍ واحد ، بحكم ريادة الفكر العربيِّ القديم في الربط العضويّ والحضاريّ بين العلوم والآداب . ففي العصر الحديث واصلت محاولاتُ التجديد دعوتَها بحيث لم تُطالِب فقط بالتخلّي عن السَّجْع اللفظيِّ ، بل عن السَّجع الذهنيِّ أيضًا كما أسماه يحيى حقي ، الذي دعا إلى استخدام الأسلوب العلميِّ في الأدب : أيْ أن يكون للمعنى الواحد لفظٌ واحد ، فلا استطراد ولا حَشْو ، ودعا إلى التخلّي عن القوالب اللغوية الجامدة في أدبنا العربيِّ . فعلى الأديب أن يستخدم عقله العلميَّ في ابتكار أسلوبه كما يبتكر موضوعه ، ودعا إلى الإقلال من حروف العطف لأن سَيْرَ الذهن في الأدب ليس خطوًا متتابعًا رتيبًا ، بل هو توثُّب يَفرِض على ذهن القارئ وعقله توثُّبًا

مثله ، يُخرِجه من سكون إلى حركة وهكذا . إنه التوثُّب العقليّ الذي يشترك فيه الأديب والعالم .

بهذا يمكننا القول بأن قضية العَلاقة العضوية بين العلم والأدب ، لم تعد بحاجة إلى جَدَل ما بين مؤيِّد ومعارِض ، بل انتقلت إلى مرحلة تطبيقية تحتِّم على كل المفكرين والمثقفين الناضِجين تدعيمَ أبعادها وترسيخَها في كل مجالات المعرفة الإنسانية ، التي أثبتت على مرِّ عصور الحضارة البشرية أنها وحدةٌ لا تتجزأ .

المراجع

أولا – المراجع العربية

١ – **أحمد حمدي محمود** : ألف باء السياسة . القاهرة ، ١٩٧٩ .

٢ – **أحمد زكي** : مع الله في الأرض . القاهرة ، ١٩٧٩ .

٣ – **أحمد زكي** : مع الله في السماء . القاهرة ، بدون تاريخ .

٤ – **أحمد محمد الحوفي** : الأدب العربيّ وتاريخه . القاهرة ، ١٩٧٧ .

٥ – **ابن خلدون** : المقدمة . القاهرة ، بدون تاريخ .

٦ – **توفيق الحكيم** : تحت شمس الفكر . القاهرة ، ١٩٤١ .

٧ – **توفيق الحكيم** : زهرة العمر . القاهرة ، ١٩٤٣ .

٨ – **توفيق الحكيم** : فن الأدب . القاهرة ، ١٩٥٢ .

٩ – **جلال العشري** : مصطفى محمود شاهِد على عصره . القاهرة ، ١٩٧٦ .

١٠ – **حسين فوزي** : سندباد عصري . القاهرة ، ١٩٧٦ .

١١ – **زكريا إبراهيم** : مشكلة الفن . القاهرة ، ١٩٥٩ .

١٢ – **زكريا إبراهيم** : فلسفة الفن في الفكر المعاصر . القاهرة ، ١٩٦٦ .

١٣ – **زكريا إبراهيم** : الفنان والإنسان . القاهرة ، ١٩٧٣ .

١٤ – **زكي نجيب محمود** : فلسفة وفن . القاهرة ، ١٩٦٣ .

١٥ – **زكي نجيب محمود** : تجديد الفكر العربيّ . القاهرة ، ١٩٧٤ .

١٦ – **زكي نجيب محمود** : أسس التفكير العلميّ . القاهرة ، ١٩٧٧ .

١٧ – **سلامة موسى** : في الحياة والأدب . القاهرة ، بدون تاريخ .

١٨ - **صلاح الدين نامق** : قادة الفكر الاقتصاديّ . القاهرة ، ١٩٧٨ .
١٩ - **طه حسين** : في الأدب الجاهلي . القاهرة ، ١٩٢٧ .
٢٠ - **طه حسين** : مرآة العصر الحديث . القاهرة ، ١٩٤٨ .
٢١ - **طه حسين** : مستقبل الثقافة في مصر . القاهرة ، ١٩٣٨ .
٢٢ - **عادل صادق** : الطب النفسيّ . القاهرة ، ١٩٧٨ .
٢٣ - **عباس محمود العقاد** : مطالعات في الكتب والحياة . القاهرة ، ١٩٢٤ .
٢٤ - **عبد العزيز حمودة** : علم الجمال والنقد الحديث . القاهرة ، بدون تاريخ .
٢٥ - **عبد العزيز شرف** : الإعلام ولغة الحضارة . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٢٦ - **عبيد الله بن طاهر** : الآداب الرفيعة . القاهرة ، بدون تاريخ .
٢٧ - **علي أدهم** : تاريخ التاريخ . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٢٨ - **فاروق الباز** : الفضاء ومستقبل الإنسان . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٢٩ - **فاروق محمد العادلي** : علم الاجتماع . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٣٠ - **محمد رشاد الطوبي** : عالم الحيوان . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٣١ - **محمد عبد الهادي** : عيون تكشف المجهول . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٣٢ - **محمد فتحي عوض الله** : الفضاء في خيال الأدباء . القاهرة ، ١٩٧٨ .
٣٣ - **محمد كامل حسين** : الشعر العربيّ والذوق المعاصر . القاهرة ، ١٩٧٦ .
٣٤ - **محمد مهران** : علم المنطق . القاهرة ، ١٩٧٨ .
٣٥ - **مصطفى عبد العزيز مصطفى** : عالم النبات . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٣٦ - **نبيل راغب** : قضية الشكل الفنيّ عند نجيب محفوظ . القاهرة ، ١٩٦٧ .
٣٧ - **نبيل راغب** : فن الرواية عند يوسف السباعي . القاهرة ، ١٩٧٢ .
٣٨ - **نبيل راغب** : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٣٩ - **نبيل راغب** : معالم الأدب العالميّ المعاصر . القاهرة ، ١٩٧٨ .

٤٠ - **نبيل راغب** : النقد الفنيّ - تحت الطبع
٤١ - **نهاد شريف** : قاهر الزمن . القاهرة ، ١٩٧٢ .
٤٢ - **يحيى الرخاوي** : أغوار النفس . القاهرة ، ١٩٧٨ .
٤٣ - **يوسف الشاروني** : القصة والمجتمع . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٤٤ - **يوسف عبد المجيد فايد** : الغلاف الجويّ . القاهرة ، ١٩٧٧ .
٤٥ - **يوسف عز الدين عيسى** : الله أم الطبيعة ؟ القاهرة ، ١٩٧٨ .
٤٦ - **يوسف كرم** : العقل والوجود . القاهرة ، بدون تاريخ .

ثانيا - المراجع الأجنبية

1. **Abell, Walter:** *Representation and Form*, 1950.
2. **Barnett, Lincoln:** *The Universe of Dr. Einstein*, 1950.
3. **Barzun, Jacques**: *The Energies of Art*, 1950.
4. **Bell, Clive:** *Art*, 1947.
5. **Bentley, Eric:** *The Life of the Drama*, 1964.
6. **Blackmur, R. P.:** *The Art of the Novel*, 1934
7. **Boas, George:** *A Primer for Critics*, 1937.
8. **Bohr, Niels:** *Atomic Physics and Human Knowledge*, 1937
9. **Bradley, A. C.:** *Oxford. Lectures on Poetry*, 1909.
10. **Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren**: *Understanding Poetry*, 1938.

11. **Brooks, Cleanth**: *Understanding Fiction*, 1943.

12. **Brooks, Cleanth:** *Understanding Drama*, 1947.

13. **Butcher, S. H.:** *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, 1902.

14. **Carritt, E. F.:** *The Theory of Beauty*, 1923.

15. **Collingwood, R. G.:** *The Principles of Art*, 1938.

16. **Coombes, H.:** *Literature and Criticism*, 1953.

17. **Copi, Irving M.:** *Introduction to Logic*, 1953.

18. **Dean, Alexander:** *Fundamentals of Play Directing*, 1970.

19. **Dewey, John:** *The Philosophy of Art*, 1929.

20. **Dewey, John:** *Art as Experience*, 1934.

21. **Dietrich, John E.:** *Play Directing*, 1953

22. **Ducasse, Curt:** *The Philosophy of Art*, 1929.

23. **Edman, Irwin.:** *Arts and The Man*, 1939.

24. **Eliot, T. S.:** *The Frontiers of Criticism*, 1954.

25. **Eliot, T. S.:** *Notes Towards a Definition of Culture*, 1955.

26. **Eischer, Ernest:** *The Necessity of Art*, 1962.

27. **Forster, E. M.:** *Aspects of the Novel*, 1938.

28. **Gassner, John.:** *Theatre at the Cross-Roads*, 1960.

29. **Ghiselin, Brewster (ed.):** *The Creative Process*, 1952.

30. **Gilson, Etienne:** *The Unity of Philosophical Experience*, 1937.

31. **Gotshalk, D. W.:** *Art and the Social Order*, 1947.

32. **Green, Peter.:** *The Problem of Art*, 1937.

33. **Greene, Theodore M.:** *The Arts and the Art of Criticism*, 1947.

34. **Hassan, Ihab H.:** *The Character of Post-War Fiction in America*, 1962.

35. **Hauser, Arnold**: *The Social History of Art*, 1958.

36. **Heyl, Bernard:** *The Absolution of F. R. Leavis*, 1954.

37. **Heyl, Bernard**: *Relativism Again*, 1954.

38. **Hospers, John:** *Meaning and Truth in the Arts*, 1946.

39. **Joad, C. E. M.:** *The Future of Morals*, 1946.

40. **Joad, C. E. M.:** *Philosophical Aspects of Modern Science*, 1948.

41. **Kant, Immanuel:** *Lectures on Ethics*, 1930.

42. **Langer, Susanne K.:** *Philosophy in a New Key*, 1942.

43. **Leavis, F. R.:** *The Great Tradition*, 1949.

44. **Lewis, C. I.:** *An Analysis of Knowledge and Valuation*, 1946.

45. **Lubbock, Percy:** *The Craft of Fiction*, 1957.

46. **MacLeish, Archibald:** *Poetry and Opinion*, 1960.

47. **Malinowski, Bronislaw:** *A Scientific Theory of Culture*, 1966.

48. **McMullen, Roy:** *Art, Affuence and Alienation*, 1969.

49. **Mead, Hunter:** *Types and Problems of Philosophy*, 1959.

50. **Muir, Edwin:** *The Structure of the Novel*, 1928.

51. **Munro, Thomas:** *The Arts and their Interrelations*, 1951.

52. **Munro, Thomas:** *Toward Science in Aesthetics*, 1956.

53. **Munro, Thomas:** *Evolution in the Arts*, 3 Vols, 1963.

54. **Newton, Eric:** *The Meaning of Beauty*, 1962.

55. **Osborne, Harold:** *Aesthetics and Criticism*, 1955.

56. **Parker, De Witt H.:** *The Analysis of Art*, 1926.

57. **Pepper, S. C.:** *The Basis of Criticism in the Arts*, 1946.

58. **Pepper, S. C.:** *Principles of Art Appreciation*, 1949.

59. **Pratt, Carroll C.:** *The Stability of Aesthetic Judgmets*, 1956.

60. **Ransom, John Crowe:** *The World's Body*, 1938.

61. **Ransom, John Crowe:** *The New Criticism*, 1941.

62. **Rascoe, Burton:** *Titans of Literature*, 1959.

63. **Read, Herbert:** *The Philosophy of Modern Art*, 1952.

64. **Read, Herbert:** *The Meaning of Art*, 1954.

65. **Richards, I. A.:** *The Prinicples of Literary Criticism*, 1928.

66. **Russell, Bertrand:** *Scientific Method in Philosophy*, 1914.

67. **Russell, Bertrand:** *Mysticism and Logic; and Other Eassays*, 1918.

68. **Russell, Bertrand:** *Icarus or the Future of Science*, 1924.

69. **Russell, Bertrand:** *The Scientific Outlook*, 1931.

70. **Russell, Bertrand:** *Religion and Science*, 1935.

71. **Russell, Bertrand:** *The Impact of Science on Society*, 1951.

72. **Russell, Bertrand:** *History as an Art*, 1954.

73. **Russell, Bertrand:** *An Inquiry into Meaning and Truth*, 1965.

74. **Santayana, George:** *The Sense of Beauty*, 1918.

75. **Santayana, George:** *Reason in Art*, 1923.

76. **Sartre, J. P.:** *Situations*, 1948.

77. **Sartre, J. P.:** *Essays in Aesthetics*, 1966.

78. **Schilpp, P. A.:** *Albert Einstein, Philosopher-Scientist*, 1951.

79. **Shaw, Bernard:** *The Sanity of Art*, 1949.

80. **Stauffer, Donald A. (ed.):** *The Intent of the Critic*, 1941.

81. **Stead, C. K.:** *The New Poetic*, 1964.

82. **Stolnitz, Jerome:** *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, 1960.

83. **Tate, Allen:** *Language of Poetry*, 1960.

84. **Tolstoy, Leo.:** *What is Art ? (Trans. Maude)*, 1955.

85. **Vivas, Eliseo & Krieger Murry, (eds).:** *The Problems of Aesthetics*, 1953.

86. **Waddington, C. H.:** *The Scientific Attitude*, 1948.

87. **Weber, Max:** *The Craft of Science*, 1959.

88. **Weitz, Morris (ed.):** *Problems in Aesthetics*, 1959.

89. **Wellek, René & Austin, Warren:** *Theory of Literature*, 1949.

90. **Wellek , René:** *A History of Modern Criticism*, 1955.

91. **Wells, H. G. & Julian Huxley:** *The Science of Life*, 1937.

92. **Wharton, Edith:** *The Writing of Fiction*, 1925.

93. **Wimsatt, W. K. & Cleanth Brooks:** *Literary Criticism: A Short History*, 1957.

94. **Winters, Yvor:** *The Function of Criticism*, 1957.

95. **Young, J. W.:** *A Technique for Producing Ideas,* 1953.